

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉDEMPTION ET CORPORÉITÉ DANS *LE CHRIST OBÈSE* DE LARRY TREMBLAY

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JUSTIN TREMBLAY

FÉVRIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à ma famille : à Sandy qui m'a permis de me lancer dans cette aventure universitaire, m'a soutenu tout au long de ce parcours et m'a donné deux enfants en cours de route; à Romane et à Mathéo, mes enfants, qui, malgré leur jeune âge, ont fait preuve de patience et de compréhension envers un père trop souvent occupé à lire et à écrire.

Un merci tout spécial à ma directrice Anne Éline Cliche, à sa rigueur, à sa grande générosité et à son intelligence. L'écriture de ce mémoire a été pour moi une grande leçon littéraire et intellectuelle.

Finalement, je me dois de remercier le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) pour son soutien financier.

## TABLE DES MATIÈRES

Liste des abréviations.....	iv
Résumé.....	v
Introduction.....	1
LE CORPS TREMBLAYEN.....	1
Chapitre 1.....	10
LE CORPS TEXTUEL ET EUCHARISTIQUE .....	10
1.1 Voix narrative et temporalité.....	10
1.2 Le corps spéculaire.....	18
1.3 Le corps eucharistique.....	23
Chapitre 2.....	39
EDGAR FIGURE D'ACCOMPLISSEMENT.....	39
2.1 La jalousie.....	39
2.2 Transpercer le corps.....	50
Chapitre 3.....	60
PURETÉ/SOUILLE.....	60
3.1 Le fœtus fatal.....	60
3.2 Se nettoyer le ventre.....	70
Conclusion.....	84
DÉLIER LA PAROLE.....	84
Bibliographie.....	95

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

Pour faciliter la lecture de ce mémoire et éviter le trop grand nombre de notes de bas de page, les références aux pages du *Christ obèse*, principal objet de ce travail, sont inscrites directement dans le corps du texte entre parenthèses. Il en sera de même pour les autres œuvres citées de Larry Tremblay à partir des abréviations suivantes :

DD : *Le Déclat du destin*

LA : *Leçon d'anatomie*

DC : *The Dragonfly of Chicoutimi*

PM : *Le problème avec moi*

CG : *Cantate de guerre*

EM : *L'enfant matière*

H : « La hache »

CT : *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*

ESK : *The Dragonfly of Bombay. Entretien sur le kathakali*

ETM : « Écrire du théâtre avec de la matière »

Pour une bibliographie complète, il faut se référer à la fin de ce mémoire.

## RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objet le roman *Le Christ obèse* de Larry Tremblay et questionne les rapports qu'il entretient avec la théologie catholique en privilégiant une approche poétique et psychanalytique du texte littéraire. Centrale dans l'ensemble de l'œuvre tremblayenne (tant théâtrale, romanesque, poétique qu'essayistique), la notion de corporéité lie dans ce roman deux visions : l'une catholique et l'autre, propre à l'auteur. Le texte explore et transpose la version chrétienne et catholique de l'Incarnation par l'entremise du récit d'Edgar qui rejoue les signifiants du corps christique; et ce, parce que le désir d'Edgar d'être le Christ souffrant lui fait projeter ses fantasmes sur une victime d'agression dont le corps outragé et violenté devient une figure d'accomplissement. S'ensuit, comme dans de nombreuses œuvres tremblayennes, des mutations identitaires, jeux de doubles et de miroirs, où, soudain, le *je* devient à la fois autre et multiple. L'entrelacs des motifs tremblayens et des signifiants christiques, la particularité de la voix narrative, celle d'Edgar, un sujet confronté au mal et héritier d'une filiation problématique (relation fusionnelle avec la mère, mort accidentelle du père au moment de sa naissance), rendent manifeste la réalité pulsionnelle du Fils et renversent la logique théologique du Mal et de la Rédemption. Le texte procède entre autres par un ensemble d'associations où se repèrent des signifiants pulsionnels : un pâté congelé devient le corps maternel (Transsubstantiation) et est mangé par le fils (Eucharistie/pulsion orale), etc. Dans ce roman, le déploiement du motif pivot de l'inceste questionne la version catholique du péché originel transmis par l'acte sexuel, et ramène la pureté vers son envers indissociable : la souillure, le corps et ses déjections (pulsion sadique-anale). La Rédemption, le salut christique par la souffrance, est rejouée dans le registre pervers de la jouissance corporelle. Cette « folie de la Croix », ainsi prise en charge par le roman de Larry Tremblay, fait du Christ un criminel, un meurtrier.

**MOTS CLÉS :** Larry Tremblay; *Le Christ obèse*; corporéité; Incarnation; pulsions; inceste; pureté/souillure

## INTRODUCTION

### LE CORPS TREMBLAYEN

Larry Tremblay porte plusieurs chapeaux : acteur, auteur dramatique, metteur en scène, poète, enseignant, essayiste, romancier... Mais il est d'abord et avant tout un homme de théâtre, et la voie toute naturelle pour saisir l'ensemble de son œuvre se trouve de ce côté. Son théâtre, à la fois très corporel et littéraire, est remarqué dès sa première pièce *Le Déclat du destin*, qu'il a jouée et mise en scène en 1989, sans oublier le succès de son *Dragonfly of Chicoutimi* en 1995, et, dernièrement, de *Cantate de guerre* en 2011. En effet, Larry Tremblay, dont nombre des pièces sont jouées tant au Québec qu'à l'étranger, connaît très bien les rouages de la scène, de l'écriture et du jeu; ce dernier permet de réunir toutes les pratiques de l'écrivain et de l'artiste. Sa voix de romancier, qui fait l'objet de mon mémoire, comme l'ensemble de sa poétique, en est donc imprégnée.

Larry Tremblay affirme qu'avant d'entrer dans le monde du théâtre qui va nourrir principalement son imaginaire, il a été un jeune bibliophage, un intellectuel en quelque sorte<sup>1</sup>. Ainsi, le jeune acteur qui fait ses premières expériences de jeu dans une troupe scolaire semble posséder une culture littéraire plus vaste que ses camarades (CT, p. 128). Fort de ses lectures et de ses connaissances, il vit, selon ses dires, l'expérience du jeu avec une curieuse objectivité, sur un mode quasi-scientifique. Dans ses essais, il dira avoir retrouvé par le jeu « l'exercice » ludique de son enfance; celui de déshabiller les gens du regard jusqu'à leur retirer leur chair, jusqu'à atteindre leur squelette (CT, p. 127). Intrigué par le corps, mais surtout par le *je* qui le commande, le jeune Larry Tremblay va, grâce au jeu qui lui fait incarner un personnage, découvrir « le plaisir » de mettre ce *je* « hors-circuit », « de retrouver

---

<sup>1</sup> « Je dois mentionner qu'adolescent j'étais totalement dans ma tête : un rat de bibliothèque. Je mangeais les livres... » (ESK, p. 11).

la légèreté et la transparence qui habitent le corps avant l'avènement de la réflexion » (CT, p. 128). Plus tard, fort de la pratique de son métier d'acteur, de metteur en scène, de ses années d'enseignement et de ses lectures, l'intellectuel et essayiste analyse cette expérience du jeu, à la fois métaphysique et physique<sup>2</sup>. Mais c'est tout d'abord le jeune homme, qui n'a pas encore vingt ans et qui étudie le théâtre à l'Université du Québec à Montréal, qui va se lancer dans l'écriture de sa première pièce : *Le Déclat du destin*<sup>3</sup>.

À cette époque, Larry Tremblay lit Sartre, *L'Être et le Néant*, *La transcendance de l'ego*<sup>4</sup>... lectures qui font grande impression chez lui, surtout les passages où Sartre, le phénoménologue, démontre que « l'ego est un objet [...] qui ne loge pas dans l'homme » (ETM, p. 131). Selon cette perspective, qui rejoint la conception que l'adolescent se fait du jeu et de la personnalité, l'ego est un autre qui « phagocyte son propriétaire », comme si le corps pouvait afficher des masques qui dirigent sa conduite selon les circonstances (privées, publiques, professionnelles, etc.). L'acteur, qui met son *je* en retrait et se laisse « phagocyt[er] par son personnage », vit donc une expérience phénoménologique : c'est-à-dire que cet abandon lui fait prendre conscience de sa dualité corps/ego (ou esprit). Mais, pour que l'expérience soit complète, puisque « toute conscience est conscience de quelque chose<sup>5</sup> », il faut sortir de soi pour aller à la rencontre de l'autre « existant<sup>6</sup> ». L'ego étant transcendant, un objet extérieur au sujet, peut être cet autre existant sur lequel le sujet de l'expérience porte son propre regard. Prise de conscience troublante, impression de déperdition, comme le démontre le Roquentin nauséeux de Sartre, qui vit dans sa chair cette

---

<sup>2</sup> *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur* et « Écrire du théâtre avec de la matière » sont les essais publiés de Larry Tremblay les plus importants pour comprendre sa conception du jeu et de l'écriture.

<sup>3</sup> L'âge auquel Larry Tremblay écrit sa pièce apparaît incertain. La préfacière Aline Gélinas affirme qu'elle est « l'œuvre d'un garçon de vingt ans » (DD, p. 9) tandis que Larry Tremblay dit l'avoir « écrite vers dix-huit ans » (ETM, p. 132).

<sup>4</sup> Larry Tremblay, dans ses essais et dans ses entretiens y revient à plusieurs reprises. Voir ETM, p. 131 ; CT, p. 15 ; ESK, p. 18-19.

<sup>5</sup> Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947 [1939], p. 31.

<sup>6</sup> Terme que j'emprunte à Sartre dans *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1938], p. 187. Il s'agit de la scène où Roquentin, le héros de Sartre, prend conscience de l'existence de la racine du marronnier.



sortie de lui-même nécessaire qui le fait se percevoir comme il perçoit la racine du marronnier.

J'ai un ressort de cassé : je peux mouvoir les yeux mais pas la tête. La tête est toute molle, élastique, on dirait qu'elle est juste posée sur mon cou ; si je la tourne, je vais la laisser tomber. Tout de même, j'entends un souffle court et je vois de temps en temps, du coin de l'œil, un éclair rougeaud couvert de poils blancs. C'est une main<sup>7</sup>.

Sorti de lui-même, le sujet spectateur voit cette chose/corps qui, soudain, ne semble plus lui appartenir. Soi-même est un autre selon cette expérience du regard.

Dans *Le Déclat du destin*, le jeune Larry Tremblay, alors imprégné de phénoménologie sartrienne, met en scène Léo, un sujet en pleine crise existentielle. En fait, Léo vit la même expérience que Roquentin : une sortie de soi avec le sentiment d'être dépossédé de son corps... Mais, contrairement à Roquentin, Léo va être littéralement démembré : il perd ses dents, son index droit, sa langue et puis sa tête... Son démembrement survient, car il ne fait que subir cette expérience ontologique, n'ayant pas la possibilité d'une prise de conscience qui pourrait découler de la perception de ses membres comme des corps étrangers... Cette absence de reconnaissance le perd et ses membres deviennent réellement autres : dans la dernière scène de la pièce, la tête, éberluée sous le choc, voit son propre corps décapité écrire les premières lignes du monologue qui lui sort de la bouche. En plus de ce démembrement corporel, la voix narrative vient complexifier l'état du sujet Léo : le récit, un monologue, est narré au passé simple et au *je*, le démembrement de Léo ayant déjà eu lieu, cela n'empêche pas le narrateur/Léo de se retrouver devant les spectateurs en un seul et même morceau. Cela, avant que le texte et son histoire ne produisent à nouveau leur effet et ne fragmentent encore une fois Léo pour le réassembler, à répétition... Dans ce solo tragique et loufoque, par ce motif du démembrement, l'écrivain transpose et inscrit son expérience d'acteur (celle qui consiste à être détaché de son *je* et à ne plus savoir quoi faire de son corps) en lien avec sa lecture de la philosophie sartrienne... et trouve ainsi les matériaux de sa poétique.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 37.

« Le drame, c'est le corps<sup>8</sup> », écrit Larry Tremblay. En effet, la corporéité détermine le rapport au monde, et l'acteur, par la nature de son art d'incarnation apparaît plus sensible à cette réalité. Cette prise de conscience du rapport complexe de l'homme avec son corps, le jeune Larry Tremblay, lecteur de Sartre, l'a eue de nouveau en 1975. De passage en Inde avec une troupe de théâtre, Larry Tremblay a reçu, en foulant ce sol étranger, une espèce de « révélation », non pas mystique, mais plutôt physiologique : « Je me suis aperçu que l'Inde avait provoqué chez moi une réorganisation de mon énergie corporelle, physique, psychologique, sexuelle. [...] Je n'avais pas un corps, j'étais plutôt un corps (ESK, p. 11). » Le *je*, par cette révélation sur le sol indien, se déplace : d'objet extérieur, il se fait sujet du corps; sujet incarné. C'est lors de ce périple indien qu'il assiste à une représentation de kathakali. Il en est si fortement marqué qu'il se lance dans l'apprentissage de cet art folklorique. Commence alors un long travail de déconstruction et de reconstruction du corps. L'entraînement, que l'on peut qualifier de martial, auquel se livre Larry Tremblay, le transforme littéralement : longues séances de massages qui allongent ses muscles, mimiques (le navarasa ou code facial), gestuelle... sans oublier costume et maquillage traditionnels. L'exécution de ces mouvements et gestes du corpus du kathakali, en réalité un nouvel alphabet et un nouveau langage<sup>9</sup>, modifie profondément la personne : « [un] corps différent fait surface qui annule le premier tout en l'intégrant » (CT, p. 113). L'altérité est vécue dans la chair; il ne s'agit plus de se percevoir autre mais d'être autre. Par la suite, de retour en Occident, Larry Tremblay va mettre à profit son expérience orientale en la transposant à la fois dans sa conception du jeu et dans son écriture.

Toute formation d'acteur, écrit Larry Tremblay, repose sur une pédagogie de l'altérité : prendre conscience du moi pour mieux faire apparaître ce qu'il n'est pas : l'autre. Toute formation d'acteur vise, en fait, *la transformation*. [...] La pédagogie de l'acteur repose sur des sables mouvants : métaphysiques. Car il n'est question que de l'être. Et du non-être. Et d'objets : l'ego, le vrai, le faux, le miroir, le reflet (CT, p. 33, c'est moi qui souligne).

<sup>8</sup> Larry Tremblay cité par Andeline Gendron, « Larry Tremblay : du corps en moins du corps en plus », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 127, (2), 2008, p. 124.

<sup>9</sup> Le kathakali est un art muet. Son langage est composé de gestes, de mudras, qui correspondent à une espèce d'alphabet. « Ce n'est que combiné entre eux, plongés dans un contexte, liés au discours de la représentation, qu'ils deviennent signifiants », écrit Tremblay (CT, p. 96).

L'acteur travaille avec son corps. C'est donc cette matière qu'il doit modeler, modifier, jusqu'au surgissement du personnage, de l'autre enfoui dans sa propre chair. Selon Larry Tremblay, jouer à être autre produit une « dislocation du corps » de l'acteur; cela serait la conséquence de l'abandon de son *je* qui régit l'ensemble de ses mouvements, de son rapport au monde (CT, p. 23-24). Le jeune acteur, poursuit Tremblay, qui se frotte à un nouveau rôle, éprouve une difficulté technique; celle de ne plus savoir quoi faire de tous ses membres. Il a soudain l'impression d'avoir trop de corps : tête, bras, jambes, épaules... comment les habiter, comment les mouvoir dans l'espace si ce qui les commande, le *je*, est en « pause<sup>10</sup> »? L'avantage du jeu oriental, du kathakali, est qu'il donne dès le départ une espèce de programme, de mathématique du corps, cela, avant même toute interprétation. Ce nouveau langage corporel et émotionnel détermine en quelque sorte tous les gestes de l'acteur qui ne se retrouve donc pas dans l'angoisse que provoque l'impression d'être encombré par son corps. Car, ici, il ne s'agit plus de mettre le *je* en pause, mais d'en produire la totale dissolution.

Les personnages tremblayens, tous aux prises avec une énergie autre qui les travaille de l'intérieur, ressemblent donc à ces acteurs de kathakali, à cette exception près qu'ils n'ont pas appris à mater cette énergie; leur ancien *je*, qui est enraciné dans le corps, n'est pas abandonné mais détruit ou manipulé : Léo est démembré et dédoublé (DD et PM), Martha est rongée par un cancer (LA), Gaston Talbot, un francophone aphasique qui a recouvré la parole, parle maintenant et malgré lui la langue de l'autre qu'il a tué, l'anglais Pierre Gagnon-Connelly (DC), etc. « En Inde, on goûte le spectacle, on le mange. Ça m'a pris évidemment plusieurs années avant de goûter toutes les subtilités du "repas" kathakali », explique Larry Tremblay en faisant référence à la notion de *rasa*, théorie esthétique indienne, qu'il traduit par « saveur » (ESK, p. 16). Par ces mots, Larry Tremblay souligne une caractéristique importante de son œuvre, de sa poétique qui est le motif de la faim et de la dévoration. Chez lui, le monde, les choses, les corps sont goûtés, mangés, voire incorporés. Chez ses personnages, l'étranger, le non-moi, pénètre l'organisme par manducation réelle ou

---

<sup>10</sup> « La pause de l'ego. C'est en devenant acteur que je me suis aperçu de son existence. Je m'étais questionné sur l'origine du plaisir que je ressentais quand je me retrouvais sur une scène dans la "peau" d'un personnage (ETM, p. 132). »

fantasmée et fractionne leur identité. *Le Déclat du destin* commence par la dévoration d'un éclair au chocolat, premier acte qui conduit au démembrement de Léo; Gaston Talbot du *Dragonfly of Chicoutimi* rêve qu'il dévore sa mère/« chocolate cake »; la pièce *Ogre* convoque cette figure dévoreuse de chair humaine; Sing de *L'enfant matière* mange un hamburger dont la viande est associée par son kidnappeur, nouvelle figure paternelle, au corps de la mère... Mais, dans *Le Christ obèse*, roman qui transpose, entre autres choses, le dogme chrétien de l'Eucharistie — selon lequel le fidèle mange le corps du Christ —, le motif de la dévoration tremblayenne prend également une dimension théologique. En fait, la transposition du mystère de l'Eucharistie permet, dans *Le Christ obèse*, de lier trois des personnages de Larry Tremblay entre eux, Edgar, sa mère et Jean, comme s'ils partageaient la même substance, à l'image du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Par ailleurs, dans son recueil *Le Crâne des théâtres*, paru en 1993, Larry Tremblay affirme que le chiffre trois, entendu comme la somme des personnes cohabitant en Dieu, « a été le premier chiffre suspect de sa vie » (CT, p. 15). En effet, le mystère chrétien de la Trinité a de quoi intriguer un auteur dont les problématiques d'ordre identitaire constituent le matériau principal de l'oeuvre. C'est donc en 2012 que paraît son roman *Le Christ obèse* où il se décide enfin à traiter du problème théologique qui, selon ses dires, le taraude depuis tant d'années. Déjà, à lui seul, le titre donne le ton; si Larry Tremblay réactive son héritage catholique, c'est pour le questionner, voire le subvertir.

Centrale dans ce roman, la notion de corporéité lie, en quelque sorte, deux visions : l'une catholique et l'autre propre à l'auteur. Pour l'Église et la logique de l'Incarnation, le Dieu fait homme ne peut que rendre apparente la réalité de la chair : le Christ, en tant qu'homme, est un être soumis à la tentation (donc livré au désir), et sa souffrance sur la croix est réelle et humaine. Chez Larry Tremblay, Edgar, le narrateur et personnage principal, s'identifie au Christ jusqu'à envier sa souffrance rédemptrice. Son puissant désir d'être le « sauveur » le conduit à ramener chez lui une victime d'agression qu'il tentera de soigner. Celle-ci, dont le corps a été outragé, violenté, devient pour lui la figure du Christ réincarné. Edgar projette ses fantasmes sur le corps de la victime (Jean). S'ensuit, comme dans de nombreuses oeuvres tremblayennes, des mutations identitaires, jeux de doubles et de miroirs,

où, soudain, le *je* devient à la fois autre et multiple. Par son roman, Larry Tremblay met principalement en jeu les signifiants du corps christique. L'auteur retravaille donc la matière de son héritage religieux et procède ainsi à une exploration de la version chrétienne et catholique de l'Incarnation : la logique théologique du Mal et de la Rédemption par la souffrance est retravaillée, resignifiée.

Ce mémoire privilégie une approche poétique et psychanalytique du texte littéraire et, simultanément, questionne les rapports que ce roman entretient avec la théologie catholique : il a comme objectif de montrer comment le texte de Larry Tremblay rejoue les signifiants du corps christique et questionne, par le fait même, les dogmes (Incarnation, Trinité, Eucharistie, Consubstantialité, Transsubstantiation) s'y rattachant. Pour ce faire, je m'intéresse à certains grands enjeux qui structurent l'œuvre de Larry Tremblay (corporéité, pureté/souillure, inceste/matricide) et nourrissent la trame narrative du *Christ obèse*. Le récit proposé est celui d'une voix : celle d'Edgar, sujet confronté au mal et héritier d'une filiation problématique (relation fusionnelle avec la mère, mort accidentelle du père au moment de sa naissance). Lorsqu'Edgar entre en possession d'un corps outragé et malléable (la victime, dans un état catatonique devient, en quelque sorte, une « poupée » qu'Edgar peut manipuler), il se retrouve au sein même de ce qu'on peut appeler une expérience figurale (au sens théologique du terme). En effet, lors de la scène pivot du roman, le regard porté sur le corps meurtri de Jean saisit Edgar qui reconnaît ce corps comme figure d'accomplissement de ses fantasmes. Dans cette scène, les mystères de l'Incarnation, de la Trinité et de la Consubstantiation (Jean est à la fois la mère et Edgar puisque celui-ci se projette en lui) sont rejoués par le biais du corps de la victime : à sa manière, le texte de Larry Tremblay rend possible la réalisation des fantasmes d'Edgar dans la personne même de Jean comme l'Incarnation, pour les chrétiens, fait de la corporéité du Christ l'aspect visible de leur Dieu. Le paradoxe figuratif du Verbe divin qui s'incarne, qui fait du figurable (du corps) avec de l'infigurable (Dieu ou pur esprit), est le chemin (ou la « faille ») par lequel Edgar, sujet souffrant, peut s'identifier au Christ<sup>11</sup>;

---

<sup>11</sup> « Enjeu suprême des figures, le mystère de l'Incarnation n'en restera pas moins à considérer comme le plus grand paradoxe figuratif qui soit – quel peut être l'aspect congruent d'un Verbe divin qui s'incarne? –, et c'est bien ainsi que l'appréhendent les théologiens. » Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 1995, p. 57.

et la mécanique du texte, l'énonciation d'Edgar rendent manifeste cette homologie entre l'histoire du narrateur et celle du Messie.

Le texte se construit également par un ensemble d'associations entre autres engendrées par les titres des petits chapitres où se repèrent des signifiants pulsionnels : un « pâte » congelé, comme l'est le cadavre de la mère enseveli au cimetière en cet « hiver glacial », devient le corps maternel (Transubstantiation) qui est par la suite mangé (Eucharistie – pulsion orale) par Jean et Edgar; des « sacs-poubelles » deviennent des représentants de la mère, de son cancer, de sa présence fantomatique : corps-déchet à la fois du crucifié et du désir excrémental qui traverse le livre, etc. Cette logique théologique s'inverse pourtant puisque l'identification d'Edgar au « sauveur » échoue, et sa souffrance rédemptrice conduit à la répétition du meurtre. La « folie de la Croix » (Co 1, 18), un concept paulinien, prise en charge par le roman de Tremblay trouve là sa version exclusivement corporelle qui n'est cependant pas étrangère au fondement théologique de la figure. Je montrerai qu'Edgar, préférant « men[er] [ses] affaires avec Dieu de façon personnelle » (p. 54), d'égal à égal, se constitue en figure du Christ criminel en ramenant cette folie au registre de la jouissance.

Dans l'œuvre de Larry Tremblay, la croyance en la rédemption défendue par certains discours politiques (« La hache », *Cantate de guerre*) ou religieux (*L'orangerie*) peut conduire aux pires atrocités. *Le Christ obèse* reprend également cet enjeu et ramène la pureté et son envers indissociable, la souillure, au corps, à ses effets abjects (pulsion anale). Le texte questionne le rapport qu'entretient le catholicisme avec le sexe et la procréation qui souillent; il transpose la fascination catholique (et incestueuse) envers la figure de la Vierge mère immaculée. Il n'est donc pas étonnant que l'Eucharistie dans *Le Christ obèse* concerne le corps de la mère mangé par Edgar. Le « couple dangereux » (p. 50) que forment Edgar et sa mère, celle qui lui a transmis son héritage religieux, est le socle sur lequel s'établit ce jeu mortifère.

*Le Christ obèse* est donc le roman d'un auteur fasciné par les enjeux corporels et identitaires qui, assumant son héritage catholique, les retravaille à partir de la version

chrétienne de l'Incarnation. La poétique de Larry Tremblay et les stratégies narratives employées ont pour effet de resignifier et de remettre en mouvement de nombreux pans de la théologie catholique. Comme l'écrit Jean-Michel Maldamé qui cite son maître Jean Ladrière :

Une signification n'est saisie comme telle que si elle est réellement assumée, rendue vivante par un acte nouveau. [...] Car une signification n'est pas un objet que l'on pourrait prendre et déposer, c'est une visée, et elle ne peut avoir de réalité que dans l'opération par laquelle la visée qu'elle constitue est mise ou remise en mouvement. Par conséquent la théologie ne peut jamais être considérée comme terminée<sup>12</sup>.

Le texte tremblayen s'inscrit dans cette logique de questionnement du sens; il participe de cette démarche qui interroge les dogmes, les retourne et qui invite à revisiter les textes fondateurs du christianisme. Il s'agit d'une mémoire chrétienne soumise à l'épreuve de la fiction dans le contexte d'une société qui tente d'en finir avec son passé religieux. Un roman qui montre l'envers d'une croyance figée dans ses certitudes, mais qui, en remettant les dogmes en mouvement, leur redonne vie et en fait ressurgir du sens. « La lettre tue, l'Esprit vivifie », écrit saint Paul (2 Co, 3, 6). Paradoxalement, cette oeuvre littéraire et littérale qui met en scène un héros pervers s'identifiant au Christ questionne l'enseignement paulinien en redonnant à la lettre sa dimension polysémique qui est force de vie, souffle et esprit; et cet objet renversé qu'est le corps christique, soudain retrouve pied.

---

<sup>12</sup> Jean-Michel Maldamé, *Le péché originel. Foi chrétienne, mythe et métaphysique*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « cogitatio fidei », 2008, p. 18.

## CHAPITRE 1

### LE CORPS TEXTUEL ET EUCHARISTIQUE

#### 1.1 Voix narrative et temporalité

Le récit du *Christ obèse* est celui d'Edgar Trudel. À la fois personnage principal et narrateur, Edgar raconte un événement qui a bouleversé sa vie et dont il entreprend l'interprétation<sup>13</sup>. À l'image de ses nombreux textes théâtraux qui mettent en jeu des solos de comédiens, Larry Tremblay, par ce choix narratif, met l'accent uniquement sur son personnage et restreint son roman à sa seule perception. Le *je* d'Edgar cumule deux fonctions inhérentes à ce type de narration : celle du personnage ayant vécu l'expérience et celle du narrateur dans l'après-coup relatif au temps présent de l'énonciation. Mais ces deux fonctions apparaissent dans des proportions inégales, car jamais le texte ne nous renseigne sur un quelconque travail d'écriture, comme s'il n'y avait, chez le personnage de Tremblay, aucune prise de conscience réelle de sa narration<sup>14</sup>. Dans *Le Christ obèse*, le discours ou l'énonciation semble aller de soi, et cette retenue quant au dévoilement du travail de remémoration a comme conséquence que le récit accorde davantage d'importance au temps présent de l'événement raconté. Cette narration particulière, qui met l'accent sur l'histoire, donne l'impression de superposer les deux registres et de les mettre au même niveau de l'axe temporel. Du moins, un flou demeure quant à la réelle distance du *je* du discours par rapport à l'histoire. Pour bien comprendre la mécanique de ce texte, il est donc nécessaire de départager ces deux registres narratifs, ou du moins, de montrer comment ils s'entremêlent.

---

<sup>13</sup> Selon les termes de la narratologie, il s'agit d'un récit autodiégétique en focalisation interne. Le temps principal est le passé simple.

<sup>14</sup> En réalité, il y a bien une seule et réelle prise de conscience d'Edgar par rapport à son acte narratif. Elle surgit, par ailleurs, lors d'un moment fort du récit. J'y reviendrai.



L'histoire de ce roman se résume, en apparence, à peu de choses : Edgar recueille chez lui la victime d'une agression dont il est témoin, qu'il va tenter de sauver. La victime, un travesti, sera gardée captive, nourrie jusqu'à muter en un « Christ obèse ». L'action se déroule majoritairement pendant la trente-septième et trente-huitième année du narrateur<sup>15</sup>; une ellipse, au dernier chapitre, ajoute sept autres années à la durée de l'histoire : « Pendant les sept années que je passai à travailler pour [madame Lévis], elle ne soupçonna jamais qui j'étais réellement, ne sut jamais qu'entre elle et moi il y avait ce Christ obèse qui mangeait nos vies... » (p. 151). Au moment de l'énonciation du récit, le narrateur Edgar a donc au moins quarante-cinq ans. Ainsi, il bénéficie d'une certaine distance temporelle par rapport aux événements qu'il relate. Mises à part les nombreuses analepses qui nous renseignent sur son passé et sur son enfance, nous suivons dans l'ordre chronologique ses péripéties et ses réflexions à partir du moment où il recueille la victime. Le portrait d'Edgar, son histoire personnelle, comme ce qui précède le début du récit, doit être reconstruit à partir d'éléments disséminés dans la narration.

Célibataire, Edgar a toujours vécu avec sa mère qui est décédée depuis neuf mois au moment de l'agression qui a lieu au cimetière alors qu'il est assoupi sur sa tombe (p. 20). Il vit un processus de deuil difficile, car il entretenait une relation fusionnelle, mais particulièrement mortifère avec cette mère : « nous formions un couple dangereux qui se faisait du mal en pensant se faire du bien (p. 50) ». Avant ses sept ans, âge à partir duquel sa mère s'emmure dans le silence à propos du père (p. 71), Edgar avait reçu quelques fragments d'histoire sur son passé. Il sait que sa naissance, comme un mauvais présage, a été marquée par le malheur : « [l']accouchement avait été pénible. Ma mère avait subi une césarienne sous anesthésie », mais surtout, « mon père s'était tué en auto en se rendant à l'hôpital » (p. 28). La mort du père fait malgré tout le bonheur du jeune Edgar : « Il m'est arrivé de remercier le ciel de cet accident. [...] Maman ne s'était pas remariée. Personne d'autre n'avait dormi dans son lit (p. 29). » Croyante et fervente catholique, Anne-Marie Létourneau, nom de jeune fille

---

<sup>15</sup> Les repères temporels, plus flous vers la fin du roman, ne permettent pas plus de précision. Edgar mentionne qu'il a trente-sept ans (p. 109). Nous sommes alors probablement en janvier, l'action débute, elle, en septembre de l'année précédente. Par la suite, avant l'ellipse qui ouvre le chapitre final, Edgar évoque un printemps (p. 124), un été (p. 133) et un hiver qui approche (p. 143).

de la mère, s'assure de l'éducation religieuse de son garçon : il doit l'accompagner lorsqu'elle va à l'Église, il doit apprendre et réciter le Notre Père et elle lui lit, chaque soir avant d'aller au lit, des passages de la Bible. Edgar dit avoir été particulièrement perturbé par l'épisode du massacre des saints Innocents<sup>16</sup>. Il fait par la suite de nombreux cauchemars : « Sous mes paupières closes, des visions angoissantes se bousculaient : corps de bébés ensanglantés, transpercés par des glaives et des lances, bras et têtes coupés, lamentations des mères, ricanements des soldats (p. 63). » Choqué, il n'arrive pas à s'expliquer que la vie d'une personne, même celle du Christ, puisse valoir celle de milliers d'enfants. De plus, il garde rancune à sa mère de l'avoir isolé, de l'avoir « obligé à [se] comporter comme un enfant pieux jusqu'à [son] adolescence. Qui, à cette époque, pouvait réciter par cœur une prière à part moi? (p. 38) ». Mais les réticences d'Edgar envers la religion, envers l'éducation de sa mère, sont de l'ordre de la jalousie, car, en réalité, il envie la souffrance du Christ, « [il] v[eut] souffrir mieux que Lui (p. 63). » Le corps christique, pierre angulaire de ce roman, se noue à l'histoire d'Edgar, recouvre ses désirs et ses fantasmes. Son identification au Christ et à sa souffrance, résultat de l'héritage catholique que lui a transmis sa mère, est donc indissociable du contexte familial.

Cette fiction se présente un peu comme un polar ou un roman à suspense (violence, focalisation sur la victime, meurtre, enquête), et les informations ou preuves qui servent à reconstruire la causalité des événements (celle du crime comme celle de l'histoire d'Edgar) ne sont révélées que par bribes, suivant le surgissement ou la découverte d'éléments révélateurs. Car même si elle arrive après coup, la narration, par son accentuation sur le temps et l'époque de l'histoire, donne l'impression qu'Edgar n'a que très peu ou pas de recul par rapport aux événements, qu'il les subit comme si tout se déroulait au présent. Quelle est la véritable identité de la victime qu'Edgar a recueillie chez lui? qui sont ses agresseurs? pourquoi l'ont-ils laissée pour morte sur la tombe d'Émilie Langevin, chanteuse du groupe *Fatal Fœtus*? À ces questions, auxquelles Edgar tente de répondre, s'ajoutent celles de sa

---

<sup>16</sup> Larry Tremblay, dans une entrevue qu'il a accordée à Jean Barbe, dans le cadre de l'émission littéraire *Tout le monde tout lui*, affirme qu'il s'agit en réalité de sa propre fascination d'enfant envers cet épisode biblique, et que ce souvenir d'enfance constitue le point de départ de son roman. – entrevue télédiffusée sur les ondes de MATV le 4 mars 2014

propre quête identitaire. Car ce qu'il croyait être, le sens donné à ses expériences passées, sera remis en question par la lecture des cahiers de sa mère où elle se livre sans pudeur (p. 80-82 et p. 101-102). Ces cahiers, au nombre de deux, lui sont envoyés séparément par la poste par Josiane Gravel, l'infirmière qui venait à la maison prodiguer des soins à sa mère avant son hospitalisation. Puisqu'elle était « incapable de le faire elle-même », étant donné l'avancée de sa maladie, « elle avait supplié [Josiane Gravel] de [les] détruire », chose que l'infirmière s'est refusé à faire (p. 79). Josiane Gravel prend par la suite la décision de les faire parvenir au fils. Edgar reçoit le premier cahier « quelques mois après l'enterrement de [sa] mère » : le deuxième, lui arrive après le premier anniversaire de la mort d'Anne-Marie Létourneau; à ce moment, il s'est écoulé quatre mois depuis l'agression. Le contenu du premier cahier dévoile des pans de la vie sexuelle de la mère, du temps où son père lui faisait la cour, et où elle semble, selon Edgar, « obsédée par le sexe » (p. 81). Ces révélations choquent le fils, car elles ne correspondent pas à l'image qu'il s'était fabriquée d'elle : jusque-là, il s'était toujours représenté sa mère comme une « sainte » (p. 41). Mais certains détails de la nuit de noces vont le troubler davantage.

Son Alexis avait été d'une incroyable brutalité avec elle. Pour jouir, il l'avait traitée de putain, l'avait frappée. Ma mère avait pleuré toute la nuit en silence de peur de le réveiller. Son sexe saignait, elle avait peur de mourir, mais elle n'osait pas se lever du lit. [...] Elle avait été jusqu'à faire tremper les draps dans la baignoire, honteuse que des employés de l'hôtel où ils étaient descendus jettent un regard indigné sur les restes de leur nuit de noces (p. 81-82).

Mettant la main par la suite sur une vieille photo de sa mère et de son père, Edgar est atterré : « À présent, je faisais le lien entre ce visage austère, au regard dur, et celui que me renvoyait mon miroir : je ressemblais à mon père (p. 83). »

Edgar, perturbé par ces révélations, cherche alors une façon de les retourner à son avantage : « Je le savais à présent : je n'avais pas été un enfant de l'amour. [...] La lecture de ce cahier m'avait convaincu d'une chose : ma naissance l'avait délivrée de son bourreau. J'avais été son sauveur (p. 86). » Parvenu à cette conclusion heureuse, il recouvre espoir en la vie, s'accorde le droit d'écrire à Josiane Gravel pour la remercier de lui avoir fait parvenir le cahier et, surtout, alors qu'il se recueille sur la tombe de sa mère, de parler de ses sentiments envers l'infirmière. C'est dans cet état d'esprit que se trouve Edgar au début du récit; il s'agit,

en fait, du soir fatidique où a lieu l'agression. Lorsqu'il reçoit, quatre mois plus tard, le deuxième cahier, la vie d'Edgar a passablement changé : il garde chez lui depuis tout ce temps la victime attachée au lit de sa mère. Josiane Gravel, dans une lettre accompagnant le cahier, dit avoir été rassurée par les propos d'Edgar, qu'il lui est maintenant possible de se délester du fardeau que représentent les derniers aveux d'Anne-Marie Létourneau : « Ma mère s'accusait d'avoir voulu me tuer. C'était net, clair, écrit sans aucune hésitation. Elle avait tenté de noyer son enfant de deux ans dans son bain (p. 101). » Cette nouvelle réalité confronte une fois de plus Edgar à son histoire et le force à modifier, à reconfigurer sa propre perception de lui-même. Par ces révélations, le rôle de sauveur qu'Edgar s'était octroyé après la lecture du premier cahier n'est plus possible. Pire, il a été, pour sa mère, un « châtimement permanent (p. 102) »; Anne-Marie Létourneau n'avait aimé qu'une seule personne, son mari brutal Alexis Trudel, et tenait la naissance de son fils responsable de sa mort. « Avec l'aide de Dieu, elle avait retenu sa violence contre moi [...]. Elle avait mis au monde un fils qu'elle avait désiré tuer, elle devait expier (p. 102). » Cette stratégie du dévoilement du passé d'Edgar par paliers successifs (analepses, cahiers de la mère) construit une autre intrigue qui s'ajoute à celle du crime et du mystère concernant l'identité de la victime : l'action principale de ce récit. Bien que son dévoilement soit second par rapport à la temporalité du récit, cette deuxième intrigue se greffe à la première et devient l'enjeu principal de la première moitié du roman...

La scène de l'agression au cimetière suit immédiatement le bref rêve qui ouvre le récit. Cette entrée en matière place le drame et les gestes d'Edgar au centre de l'action; la succession de phrases courtes très descriptives, collées sur l'événement, crée un effet de suspense. « Je tendis l'oreille. Rien. Je ne percevais que le bruissement des ormes qui encerclaient une partie du cimetière. Rassuré, je retournai vers l'endroit où j'avais aperçu les quatre hommes (p. 12). » Le passé simple apparaît alors comme un présent<sup>17</sup> et donne plutôt

---

<sup>17</sup> « Le passé simple est bien un temps du passé, mais il sert moins à inscrire les événements dans le temps qu'à les insérer dans un univers textuel autonome, un rituel narratif. Certes, il y a un lien naturel entre narration au passé simple et évocation d'événements révolus, mais c'est une convention interne à la narration, non un véritable ancrage temporel, comme dans le "discours" : l'intrigue est seulement censée close pour qu'on puisse en faire le récit. » Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2012, p. 123.

l'impression d'une histoire en train de se dérouler : comme si le narrateur n'avait pas de réelle distance par rapport aux événements qu'il relate. De plus, le texte rend compte de la dualité provoquée par la narration au « *je* + passé simple », car ce type de *je*, écrit Maingueneau, « n'est pas un déictique véritable, [...] c'est seulement la désignation d'un personnage qui se trouve référer au même individu que le narrateur »<sup>18</sup>. Dans « Je tendis l'oreille... », le *je*, même s'il renvoie également au narrateur, s'ancre davantage dans le temps de l'histoire, et la narration se concentre ainsi sur la perception d'Edgar telle qu'elle fut au temps présent de l'action. Cette écriture, qui privilégie l'histoire au discours et au métadiscours, crée un effet de déplacement sur l'axe temporel, comme si la narration et les événements étaient simultanés. Même dans la plupart des analepses déclenchées lorsqu'Edgar se remémore son enfance, son passé, moment où le registre narratif du discours devrait s'affirmer, un certain flou persiste : s'agit-il d'un discours interne effectué au moment présent de l'action, simple effet de la focalisation interne, ou du discours du sujet de l'énonciation, après coup? Cela est le cas lorsque les analepses sont déclenchées par un élément du temps présent de l'action, comme si Edgar, par association, se lançait, à ce moment-là, dans ses réflexions, et que celles-ci lui étaient rendues disponibles. Cet effet de texte apparaît, entre autres, lorsqu'Edgar raconte son apprentissage du Notre Père<sup>19</sup>.

Depuis que le jeune homme [la victime] se trouvait dans la chambre, j'avais le sentiment de partager un silence encore trop jeune pour que je puisse le qualifier [...]. *Je chuchotai un Notre Père, puis un autre.* [phrase associative qui précède l'analepse] C'est ma mère qui avait exigé que j'apprenne par cœur cette prière [Etc.] (p. 38, c'est moi qui souligne).

« Je chuchotai un Notre Père, et puis un autre » est un énoncé qui renvoie au temps de l'action. La remémoration du souvenir de l'apprentissage de la prière qui le suit pourrait très bien avoir remonté à la conscience d'Edgar au moment même où il récitait le Notre Père; elle serait ainsi rapportée comme n'importe quelle autre action, sans distinction ; c'est-à-dire sans rendre compte de la distance temporelle dont jouit le narrateur. Mais lorsqu'Edgar nous fait

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>19</sup> Sauf de rares exceptions, c'est-à-dire les chapitres « La Bible » (p. 63-65) et « L'entrepôt » (p. 71-73), toutes les nombreuses analepses du récit d'Edgar surgissent de cette façon, que ce soit l'épisode du Notre Père, de la tour Eiffel miniature (p. 49-52), du tapis du Cachemire (p. 35), de la couche, etc.

part, dès le début du chapitre « L'ambulance », d'événements antérieurs à l'histoire, il semble que le discours devient l'action principale et relègue l'histoire au second plan.

Ma mère était de petite taille, ossue, avec des veines très apparentes sur les bras. [...] Elle avait changé d'aspect de façon dramatique pendant les mois où elle avait été soignée à la maison. [...] Vers la fin, elle ne pouvait plus se lever pour aller aux toilettes. J'avais alors acheté des couches. [...] J'étais convaincu que le monde avait une fin, que Dieu la voulait, et que ces couches étaient un signe avant-coureur. [retour au temps de l'histoire] Mettre une couche au jeune homme fut plus facile que je ne l'avais imaginé (p. 41-42).

Pourtant, la dernière phrase suit immédiatement l'analepse (à l'inverse de la scène du « Notre Père » où l'élément déclencheur, la prière chuchotée, précédait la résurgence du souvenir) et vient ainsi, grâce au signifiant « couche », qui lie en quelque sorte passée et présent, encore une fois, complexifier l'interprétation; c'est-à-dire que l'ambiguïté persiste entre ce qui pourrait être un discours intérieur (réflexions du personnage) et le discours du narrateur<sup>20</sup>. Ce flou concernant la temporalité de la voix narrative, tergiversation entre le moment présent de l'action et du discours, est la conséquence d'un *je* se racontant au passé simple et de l'absence de déictiques forts qui permettent de faire surgir le temps présent de l'énonciation.

Cette ambivalence n'est levée de façon claire et précise qu'à un seul endroit du texte<sup>21</sup>. Il s'est écoulé quatre mois depuis le soir de l'agression, et Edgar vient à peine de

<sup>20</sup> Je suis conscient que la qualité de la langue d'Edgar semble, a priori, corroborer difficilement mon hypothèse de l'ambiguïté entre réflexions-intérieures-du-personnage-effectuées-au-moment-présent-de-l'histoire et réflexions du narrateur qui coïncident avec le temps présent de l'énonciation. De plus, bon nombre d'auteurs de la modernité nous ont habitués, lorsqu'ils transposent un monologue intérieur dans un récit, à des phrases asyntaxiques, à de nombreuses digressions, à une ponctuation plus créative, etc. Ce qui n'est pas le cas chez Edgar, car son discours demeure dans l'ensemble narrativisé et ainsi ne correspond pas à la langue attendue lors d'un monologue intérieur spontané. Mais chez Larry Tremblay, pensons à ses solos où ses personnages/narrateurs se racontent (ce qui se rapproche le plus de son écriture romanesque dans *Le Christ obèse*), la langue « orale » de ses personnages est, dans une très forte majorité, écrite (chez lui, par exemple, la langue n'est jamais joualisée). Rappelons que dans le solo *Le Déclat du destin*, la littérarité de la langue de Léo, qui s'exprime au passé simple et à l'imparfait, tout comme Edgar, avait été remarquée (voir la préface d'Aline Gélinas, DD, p. 8), et que l'absence de ponctuation avait comme objectif non de mimer l'oralité mais de laisser plus de liberté à l'acteur et au metteur en scène. Par leur langue somme toute soignée, Léo et Edgar se ressemblent... et là n'est pas le seul point qu'ils ont en commun. (J'y reviendrai)

<sup>21</sup> Je dois mentionner que dans le chapitre « L'entrepôt », une longue analepse qui n'est pas déclenchée par un événement du temps présent de l'action, une courte phrase : « Que savons-nous des

recevoir le deuxième cahier de sa mère. L'état de santé de la victime se détériore rapidement. Edgar appelle alors Josiane Gravel et, afin d'avoir un prétexte pour la faire venir chez lui, invoque faussement son anniversaire et l'invite à partager un repas à la maison. Il espère ainsi pouvoir profiter de son expertise d'infirmière; car, si tout va bien, elle prodiguera les soins nécessaires à la victime. Mais les choses tournent mal, Josiane Gravel semble craindre le pire pour la victime, agrippe le téléphone, tente de joindre du secours, et Edgar, pris au dépourvu, l'en empêche et l'assassine froidement. Le récit de ce meurtre, moment fort du roman, est appuyé par des modifications dans la narration.

Que s'est-il passé après? J'ai beau fouiller dans ma mémoire, je n'*arrive* pas à reconstituer le déroulement exact des événements. Demeure un trou où *aujourd'hui* encore je me *noie*. Je l'ai tuée, c'est ma seule certitude. J'ai tué Josiane Gravel à coups de couteau (p. 112-113, c'est moi qui souligne).

Dans ce passage, l'ici-maintenant du discours, grâce aux déictiques temporels (« aujourd'hui » et le présent de l'indicatif), surgit dans toute sa clarté; l'Edgar/narrateur, celui âgé de plus de quarante-cinq ans, se dissocie du personnage, et ce, sans équivoque. Effet de texte qui démontre, dans toute sa force, l'importance du crime. Car, dans *Le Christ obèse*, c'est le récit du meurtre de Josiane Gravel qui provoque un glissement fort de l'histoire au discours<sup>22</sup>. En le racontant, Edgar revit émotionnellement cet épisode horrible de sa vie comme si le temps s'était dilaté, comme si le passé avait rattrapé le présent. De plus, son trou de mémoire témoigne du traumatisme lié au meurtre. La force d'impact de la résurgence de ce souvenir est telle qu'elle fragmente, dédouble le *je* d'Edgar et entraîne un changement de niveau narratif.

Dans le reste du texte, rien d'aussi fort ne vient provoquer une aussi nette séparation entre l'histoire et le discours. Le centre de gravité de la narration semble seulement tendre à

---

morts? » (p. 72), puisqu'elle est au présent, ne peut être, en effet, que le reflet du discours du narrateur, du temps présent de l'écriture. Par contre, je considère que cette phrase isolée ne fait que détonner, qu'elle a un impact limité et qu'elle est insuffisante à faire ressentir le temps présent de l'énonciation plus que celui de l'histoire.

<sup>22</sup> « Les textes d' "histoire" au *je* + passé simple permettent de passer aisément de l' "histoire" au "discours", le *je* opérant sur deux registres. [...] Grâce au *je*, on glisse constamment d'un plan d'énonciation à un autre. » Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 122.

se rapprocher du temps de l'événement jusqu'à s'y confondre ou, du moins, s'y superposer. Le récit du meurtre casse cette logique, et le présent de l'énonciation reprend sa place sur l'axe temporel. Par la suite, le récit revient à son mode premier; le narrateur n'utilise plus le présent... et le récit colle davantage au présent de l'action. Cela coïncide par ailleurs avec l'entrée en scène des inspecteurs qui recherchent Josiane Gravel, portée disparue, et les révélations sur le passé de la victime qui bousculent Edgar. Le récit s'emballe. Il n'y a plus d'analepses ni de révélations sur l'enfance d'Edgar (par les cahiers de la mère par exemple) qui l'interrompent; la deuxième intrigue, celle de la quête identitaire d'Edgar, est close, son passé révélé. À partir de ce moment, le récit s'intéresse à la première intrigue (celle du crime, de l'agression au cimetière à laquelle s'ajoute l'enquête sur la disparition de l'infirmière), à la relation entre Edgar et la victime et, surtout, à une autre forme de quête identitaire, celle de la victime.

## 1.2 Le corps spéculaire

Le meurtre de Josiane Gravel n'est que le point d'orgue d'une espèce de descente dans la folie d'Edgar précipitée par son choix de sauver la victime. En réalité, il a commis ce crime parce qu'il était terrorisé à l'idée que l'on puisse lui enlever cette chose qu'il s'est appropriée et qu'il « manipul[e] comme une poupée inerte (p. 59) ». L'état catatonique de la victime la place effectivement en état de totale dépendance, tel un bébé, face à Edgar qui doit lui mettre des couches, la nourrir à la cuillère<sup>23</sup>, lui donner le bain... De plus, elle restera muette, inapte au langage comme un jeune enfant, tout au long du roman, ne réagissant qu'à quelques phrases élémentaires<sup>24</sup>. La nouvelle vie de la victime, en tant qu'enfant d'Edgar, se confirme par sa nomination : Edgar lui donne le nom de Jean « en l'honneur de Jean XXIII, le pape préféré de sa mère (p. 67) ». Ainsi, la mainmise d'Edgar sur Jean, tant physique que psychologique, fait du corps de la victime le lieu idéal où peuvent converger ses fantasmes et ses désirs. Jean devient une espèce d'extension d'Edgar, un double/enfant par lequel il peut

<sup>23</sup> « Après avoir hésité longtemps, je pris la décision de le nourrir avec des légumes. Je lui préparai une purée de pommes de terre et de carottes qu'il recracha. Je tentai ma chance avec des morceaux de fraises trempés dans du yogourt. Il en avala quelques bonnes cuillerées (p. 59). »

<sup>24</sup> « La liste des ordres auxquels Jean réagissait s'allongeait chaque jour. Je lui disais "mange", il s'exécutait. Sans mes ordres, il demeurait passif. "Habille-toi, couche-toi, assois-toi..." La vie devenait plus facile (p. 133). »



réaliser ses désirs avortés (comme celui d'être le Christ)<sup>25</sup>. L'ambiguïté du personnage de Jean provient de la rencontre des deux protagonistes. Jean est travesti lors de son agression et est réellement perçu comme « une jeune fille (p. 11 à 30) » par Edgar. Le visage tuméfié, le corps ensanglanté et meurtri expliquent la méprise d'Edgar sur l'identité sexuelle de cette victime; la « perruque », les « épaules fortes », la vue partielle et le contact du corps lorsqu'il lui donne un bain « tout habillée » auraient pu éveiller des soupçons chez lui. Ce n'est qu'après l'avoir couché(e) dans le lit de sa mère et lui avoir retiré robe et sous-vêtements qu'il prend enfin conscience d'avoir « ramené un homme à la maison (p. 30) ». Se manifestent alors l'ambivalence des désirs, un refus de la sexualité, l'horreur de l'inceste...

J'avais le sentiment de me fusionner à lui [...]. Je me trouvais soudain en présence d'un homme dont le visage avait dérobé les traits du Christ. Je me penchai, posai longuement mes lèvres sur son front. [...] En me redressant, je vis ma mère. Elle avait pris la place de Jean (p. 89-90).

Jean, couché dans le lit maternel, son sexe masculin non encore dévoilé, éveille le désir d'Edgar. « J'observais son corps sur le couvre-lit de satin rose. Sa robe mouillée lui moulait la poitrine et s'était ramassée sur le haut de ses cuisses. Je pensais au sexe (p. 27). » La sexualité de la victime, tantôt femme, tantôt Christ/Jean, tantôt mère, rend compte de la complexité du désir d'Edgar. Hétérosexualité, homosexualité, désir incestueux... tout se confond dans un même objet/corps en pleine mutation. « Jean était devenu Jean avec l'apparition de sa barbe (p. 75). » La mutation de la victime se poursuit sur un autre plan; le nom de Jean, un pape, fait de ce corps un corps « saint ». La barbe blonde de Jean, un trait christique, qu'Edgar laisse pousser est un élément important qui va permettre de fixer cette mutation dans un seul sens : celui du devenir-Christ de la victime. Cette ressemblance physique entre le Christ et Jean conduit Edgar à confondre totalement les deux corps : « [je] demandai pardon à Dieu de mes péchés et fis le vœu de me consacrer à son fils vivant (p. 117) ». Nous avons donc là une jeune fille... devenue homme... rebaptisé(e) Jean... et qui

<sup>25</sup> « Mais on peut faire endosser au double non seulement ce contenu qui heurte la critique du moi; on peut lui attribuer aussi toutes les possibilités avortées de forger notre destin auxquelles le fantasme veut s'accrocher encore, et toutes les aspirations du moi qui n'ont pu aboutir par suite de circonstances défavorables, de même que toutes les décisions réprimées de la volonté, qui ont suscité l'illusion du libre arbitre. » Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 [1919], p. 238.

s'avère être le Fils incarné... Cette incarnation du Christ en Jean sera remise en question lorsqu'Edgar va découvrir la véritable identité de Jean. Cela survient lorsqu'il voit une photo dans un article de journal : il apprend alors que Jean est en réalité le caporal Alex Lévis soupçonné du meurtre de son ex-fiancée Émilie Langevin (p. 137). Ce renversement de situation provoque de fortes résistances chez Edgar, car comment peut-il concilier l'image de ce Christ avec celle d'un meurtrier?

D'emblée, ce roman joue avec la rencontre des opposés. Le Christ/Jean est plus qu'un simple corps caméléon où convergent les désirs d'Edgar : il a sa propre histoire, son passé de meurtrier, celui d'Alex Lévis. Cette réalité s'additionne à ce que représente le Christ pour Edgar, comme pour les chrétiens, c'est-à-dire un corps rédempteur. Les derniers mots d'Edgar qui concluent son récit : « Cette prière [le Notre Père] n'était qu'une mauvaise farce. Je ne pouvais plus être délivré. Trop tard (p. 159) », attestent donc d'un renversement de l'effet salvifique du messie chrétien, car la croyance en un corps rédempteur a bel et bien perdu Edgar. Le titre *Le Christ obèse* annonçait déjà une espèce de remise en question de la figure du Christ. Ce titre associe deux opposés en une seule entité, car la figure christique renvoie plutôt à un mode de vie ascétique, à la valorisation de la pauvreté matérielle, non pas à un corps obèse jouissant goulûment de biens terrestres. « Sa maigreur me toucha, Je ne pus m'empêcher de voir le corps du Christ souffrant dans le sien (p. 99) », affirme Edgar au début. La barbe blonde et la maigreur de Jean sont des caractéristiques physiques attribuées à la personne de Jésus-Christ, et ce, par une longue tradition iconographique tant chrétienne que laïque. Mais l'appétit insatiable de Jean vient perturber cette concordance.

La voracité de Jean prenait chaque jour des proportions qui sortaient de l'ordinaire. Il n'y avait plus de limites à sa goinfrerie. S'il ne dormait pas, il mangeait. Je rapportais des quantités astronomiques de surgelés, des frites surtout, que Jean engouffrait par paquets. [...] J'achetais tout en gros pour économiser : des poulets congelés, des quartiers de bœuf entiers, des jarres de confitures ou de mélasse, des stocks de pizzas et de hamburgers congelés, des œufs par centaines, des caisses de bananes... (p. 157-158)

La goinfrerie de Jean produit un effet grotesque, caricatural, et provoque une nouvelle mutation corporelle : « Ses jambes devinrent si volumineuses qu'elles demeuraient écartées comme les pattes d'une grenouille. La graisse avala son cou, ses avant-bras. Son sexe n'était plus visible, enfoui dans un magma de plis (p. 158). » Comme si les marques ou traits qui

avaient permis à Edgar de croire que le corps de Jean était celui du Christ n'avaient été que des trompe-l'œil, des illusions. Femme/homme, sauveur/meurtrier, maigre/obèse... dans le corps de Jean cohabitent, d'une certaine façon, plusieurs oppositions.

La réunion des opposés constitue la base sur laquelle s'élabore l'ensemble du récit d'Edgar. Elle s'avère d'abord effective d'un point de vue plus global ou macrostructural, puisqu'il y a alliance des thèmes du polar (violence, meurtre, enquête) avec des thèmes majeurs du christianisme (Incarnation, Rédemption). La problématique temporelle de la voix narrative témoigne également de cette tendance à l'attraction, car, telle une force magnétique, elle attire l'un à l'autre les pôles de l'histoire et du discours, et renvoie, du même coup, aux nombreux jeux de miroirs et de doubles où les identités des personnages s'entremêlent. L'association et la réunion des opposés se jouent aussi au plan microstructural; pour preuve, le syntagme « Christ obèse » et les oxymores « bonté méchante », « cruauté bienveillante » (p. 98 et 108), qui définissent Anne-Marie Létourneau, qui résonnent avec les enjeux génériques, narratifs et identitaires.

La relation entre Edgar et sa mère est de l'ordre de l'ambivalence amour/haine, où les deux personnes se font du *mal* en voulant se faire du *bien*. Ce modèle relationnel acquis par Edgar semble le conditionner, voire le condamner à le répéter *ad nauseam*, car le duo qu'il forme avec Jean le calque; le corps rédempteur du Christ/Jean ne le sauve pas mais le perd. De plus, le duo Jean/Edgar mute en triade (Jean/Edgar/Anne-Marie), car la mère, même morte, continue de hanter le présent d'Edgar et d'agir sur le monde réel des deux protagonistes<sup>26</sup> : Edgar l'hallucine à la place de Jean, ressent sa présence dans la maison, etc<sup>27</sup>. Par ailleurs, le rapport d'Edgar à Jean, celui du soignant envers le malade, est fondé sur un autre jeu de miroirs où chacun des deux personnages endosse un des rôles de la mère.

---

<sup>26</sup> Je vais revenir sur la présence fantomatique de la mère au chapitre III lorsque je vais traiter de la souillure.

<sup>27</sup> « Elle n'avait pas apprécié que je me débarrasse de ses affaires, pas supporté de voir son fils jeter pêle-mêle dans des sacs-poubelles les restes de sa vie défunte. Elle savait tout, voyait tout, attaquait, minait ce que j'aimais. Rien de mieux que la mort pour surplomber le quotidien des vivants. Lieu sublime. Personne ne peut vous en déloger. Elle m'épiait depuis le début de sa fin. Elle était morte pour enfin voir quelle sorte de fils j'étais (p. 105-106). »

Anne-Marie Létourneau a été une « infirmière exemplaire », nous informe Edgar, « elle savait s'occuper des gens affaiblis et malades » (p. 41). L'état critique de la victime, les soins qu'elle requiert, place Edgar dans la même situation professionnelle que sa mère : « Tout, absolument tout, dépendait de moi. J'étais responsable d'une vie. [...] Maman aurait su quoi faire, sans hésitation, avec cette jeune fille (p. 20-21). » Edgar envie l'expertise de sa mère : un idéal qu'il aimerait bien atteindre pour être enfin le sauveur, voire le Christ, qu'il désire être.

Je me maudissais. Je ne ferais jamais rien de bon si, pour une fois, je n'allais pas au bout de quelque chose. Comment assumer la pitié que je ressentais pour cette pauvre jeune fille si je n'acceptais pas les conséquences des violences qu'elle avait subies? [...] si je ne m'étais pas précipité vers un hôpital ou un poste de police, si je n'avais pas hurlé à l'aide, si je n'avais pas appelé une ambulance et ameuté toute la ville autour de cette jeune fille agonisante, eh bien, c'est que j'avais décidé de m'en occuper moi-même. Je serais son sauveur (p. 15-16).

Dans ce roman, le statut, le rôle des personnages fait en sorte que leurs caractéristiques passent de l'un à l'autre : Edgar est un « infirmier » comme sa mère, un sauveur qui devient un meurtrier comme Alex Lévis; Anne-Marie Létourneau passe de sainte à assassin<sup>28</sup>... comme Jean. De plus, Edgar projette sur Jean ses désirs incestueux et Jean devient sa mère... lorsqu'il le couche dans le lit maternel pour le soigner, celui-ci occupe littéralement la place de la mère... l'agonisante à qui Edgar devait mettre des couches, comme il le fait maintenant pour Jean. Cette fusion Jean/Anne-Marie culmine lorsqu'Edgar, se penchant sur Jean pour déposer un baiser sur son front, hallucine sa propre mère. Pour ce qui est de l'association de Jean avec le corps du Christ, elle survient lorsqu'Edgar dénude Jean avant de lui donner le bain et constate par la suite leur similitude corporelle : « C'était idiot, je le savais, et j'avais beau me raisonner, j'étais ému comme si le corps que je lavais était aussi le sien, à ce Jésus dont j'avais été jaloux, dont la souffrance m'avait paru suspecte (p. 99). » L'identification au Christ, à sa souffrance, qui était l'affaire de l'enfant Edgar, est ravivée et vécue par l'entremise du corps de Jean.

---

<sup>28</sup> Rappelons qu'elle a tenté de noyer Edgar lorsqu'il avait deux ans, et ce, à plusieurs reprises. Par la suite, c'est-à-dire après avoir lu le cahier où elle se raconte, Edgar dit de sa mère que son « visage est celui d'une meurtrière (p. 108) ».

Dans *Le Christ obèse*, la fréquentation de l'autre ne laisse pas indemnes les personnages. Les rôles de Jean, d'Edgar et d'Anne-Marie fluctuent et s'inter-influencent au fur et à mesure de leur voisinage. Leur corps, telle une éponge, absorbe les caractéristiques de l'autre et semble constamment en mouvement, travaillé par des forces, à la fois internes et externes... Les enjeux corporels soulevés par ce texte, par l'histoire d'Edgar, trouvent dans le corps christique, dans les mystères théologiques l'entourant, un terreau associatif fertile : les dogmes de l'Incarnation, de la Trinité, de l'Eucharistie, de la Rédemption, sortis de leur cadre religieux et institutionnel, sont rejoués sur un plan personnel et profane, voire profanatoire.

Au fond, l'Église n'avait rien à voir avec l'âme de ma mère ou avec le regard de Dieu sur cette âme et son repos éternel. Je menais mes affaires avec Dieu de façon personnelle. Mes Notre Père possédaient, à mes yeux, mille fois plus d'authenticité que les sermons d'un curé (p. 54-55).

À la fois matière fictionnelle et matière à délire, la théologie chrétienne, une élaboration des Pères de l'Église, est coupée de son caractère religieux, je dirais, de sa volonté communautariste et dogmatique, de son désir de lier la société autour d'une même vision du monde, et joue plutôt, dans ce texte, un rôle purement littéraire et fantasmatique.

### 1.3 Le corps eucharistique

Pendant le repas, Jésus prit du pain et, après avoir prononcé la bénédiction, il le rompit ; puis, le donnant aux disciples, il dit : « Prenez, mangez, ceci est mon corps. » (Mt 26, 26)

Suddenly/the Picasso's mask or whatever/fell down from my face/showing a dragonfly's head/mum cried like death/I opened up my big jaws/and I ate ate ate/the body of mum/from head to toes/hair and shoes included/excited by the incestuous meal/I swallowed the chocolate cake/with its seven candles/making the wish to fly<sup>29</sup>.

Larry Tremblay

---

<sup>29</sup> DC, p. 47.

Le motif alimentaire, cher à Larry Tremblay, joue dans *Le Christ obèse* un rôle de premier plan, et, dès la première mention, ce motif se déploie d'emblée sur le plan symbolique et pulsionnel. Edgar vient de déposer la victime sur le plancher de la salle de bains et tente de soigner ses blessures. Il se fait des reproches, se sent coupable de ne pas être à la hauteur de sa mère : ancienne infirmière dans un service d'urgences. Surtout, il s'arrête, interdit, ayant retourné la victime sur le ventre, lorsqu'il constate qu'on a déchiré ses sous-vêtements. Auparavant, il lui avait retiré, au cimetière, « une longue branche qui sortait de dessous sa robe » ; cela confirme ses craintes, on lui a fait subir « les pires outrages » (p. 12). « Je descendis à la cuisine, ouvris le frigo et bus à même le carton une gorgée de lait. Finalement, je vidai tout le carton, m'assis sur ma chaise habituelle, celle qui faisait face à la chaise de maman, et fondis en larmes (p. 21). » Dans cette scène, Edgar, bouleversé par le constat qu'on a sodomisé la victime avec une branche, prend la fuite devant ses nouvelles responsabilités<sup>30</sup> et trouve un apaisement dans l'acte de boire du lait. Ce n'est donc pas la soif qui l'incite à vider le carton, mais bel et bien le désir de se replonger dans l'état premier de totale dépendance de l'enfant vis-à-vis de sa mère, désir qui rend manifeste le détournement de la satisfaction alimentaire vers un autre type de satisfaction pulsionnelle (orale)<sup>31</sup>.

Rappelons que la psychanalyse considère que la pulsion sexuelle ou libido du nourrisson, qui précède la subordination de cette force au primat des parties génitales, s'étaye d'abord sur la satisfaction alimentaire, et que l'objet du besoin est intriqué à l'objet du plaisir-sein.

---

<sup>30</sup> « Je l'étendis sur le plancher. Ses blessures saignaient encore. Sa poitrine se soulevait de façon plus visible. J'entendais avec netteté sa respiration. Une émotion jusque-là inconnue s'empara de moi. Un frisson. Tout, absolument tout, dépendait de moi. J'étais responsable d'une vie (p. 20). »

<sup>31</sup> « Touchant la caractéristique générale des pulsions sexuelles, voici ce que l'on peut en dire : elles sont nombreuses, issues de sources organiques multiples, elles se manifestent d'abord indépendamment les unes des autres et ne sont rassemblées en une synthèse plus ou moins complète que tardivement. Le but que chacune d'elles poursuit est l'obtention du plaisir d'organe; c'est seulement la synthèse une fois accomplie qu'elles entrent au service de la fonction de reproduction, et c'est ainsi qu'elles se font alors généralement connaître comme pulsions sexuelles. A leur première apparition elles s'étaient d'abord sur les pulsions de conservation, dont elles ne se détachent que progressivement, et suivent également, dans la découverte de l'objet, les voies que leur montrent les pulsions du moi ». Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1968 [1915], p. 23-24.

Lorsqu'on voit un enfant rassasié quitter le sein en se laissant choir en arrière et s'endormir, les joues rouges, avec un sourire bienheureux, on ne peut manquer de se dire que cette image reste le prototype de l'expression de la satisfaction sexuelle dans l'existence ultérieure<sup>32</sup>.

Le geste d'Edgar, empreint de nostalgie, est révélateur de son attachement, voire de sa fixation, à son premier objet d'amour qu'est sa mère. De plus, son père étant mort, sa mère ne s'étant pas remariée et n'ayant jamais eu d'amants par la suite, le lien libidinal les unissant est toujours demeuré « exclusif » et n'a jamais été rompu. La perte de sa mère le place donc dans une profonde mélancolie, comme le suggère sa crise de larmes à la suite de l'ingestion du lait.

Par la compulsion d'Edgar à vider le carton de lait, le texte met l'accent sur la régression du personnage et renvoie plus spécifiquement au stade oral où les pulsions sexuelles s'étaient sur les pulsions d'autoconservation. D'entrée de jeu, l'acte de manger est détourné de son sens uniquement alimentaire et s'adjoint un autre sens, celui de l'érotisation de la zone buccale. L'ingestion du lait par Edgar, lait qui fait fonction de symbole, lui rappelle sa mère défunte et ravive sa peine : sa mère n'est plus, il est désormais dépossédé réellement de l'objet de son amour<sup>33</sup>. L'arrivée de la victime dans la vie d'Edgar révèle le « destin » de ses pulsions, car Jean, son corps, lui confère maintenant un nouvel « objet étranger »<sup>34</sup>; le fait qu'il projette sur Jean ses désirs incestueux et celui de se faire le Christ confirme la voie dans laquelle il est engagé. De plus, le rapport mère/enfant qui se joue entre les deux protagonistes les lie d'une façon particulière ; c'est-à-dire que, par ce lien de type maternel, est revécu le processus sexuel de l'enfant. « Il dormait la plupart du temps,

---

<sup>32</sup> Id., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 [1905], p. 105.

<sup>33</sup> « Quand la toute première satisfaction sexuelle était encore liée à l'ingestion d'aliments, la pulsion sexuelle avait, dans le sein maternel, un objet sexuel à l'extérieur du corps propre. Elle ne le perdit que plus tard, peut-être précisément à l'époque où il devint possible à l'enfant de former la représentation globale de la personne à laquelle appartenait l'organe qui lui procurait satisfaction. » Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 164-165.

<sup>34</sup> « Le but d'une pulsion est toujours la satisfaction, qui ne peut être obtenue qu'en supprimant l'état d'excitation à la source de la pulsion. [...] L'objet de la pulsion est ce en quoi ou par quoi la pulsion peut atteindre son but. Il est ce qu'il y a de plus variable dans la pulsion, il ne lui est pas originairement lié : mais ce n'est qu'en raison de son aptitude particulière à rendre possible la satisfaction qu'il est adjoint. » *Ibid.*, p. 18-19.

gémissait, se réveillait, se rendormait. Je réussis à lui faire avaler plus tard des céréales dans du lait chaud (p. 59). » Le long rétablissement de Jean, voire sa longue maturation, son inaptitude au langage, à se nourrir par lui-même, sa malpropreté, est, en quelque sorte, un calque du corps infantile.

Le texte transpose, par l'évolution de Jean, le registre oral (et anal) et élabore à partir de celui-ci un réseau de significations; la transposition, à l'image des matériaux théologiques, est l'expression d'un jeu, d'une voie, littéraire et poétique. L'omniprésence de l'oralité et de l'analité ramène constamment le Christ, auquel Jean est associé, à sa dimension charnelle et pulsionnelle. Nourrir le Christ/Jean devient ainsi un acte chargé d'érotisme, puisque Jean assouvit ses pulsions sexuelles par la voie partielle de l'oralité. « La voracité de Jean prenait chaque jour des proportions qui sortaient de l'ordinaire. Il n'y avait plus de limites à sa goinfrerie. S'il ne dormait pas, il mangeait. [...] J'étais devenu une mère nourricière prisonnière de son monstrueux enfant (p. 157-158). » Dévoration, incorporation, sont les moyens pris par le Christ/Jean pour obtenir satisfaction, ils sont des modes d'emprise sur le monde extérieur; pour ce faire, étant donné son état qui mime la condition infantile, il doit en passer par Edgar, en faire une « mère nourricière », pour satisfaire sa goinfrerie. Pourtant, Jean, un double, ne renvoie à Edgar que sa propre image, il est sa créature et le reflet de ses désirs et de ses angoisses :

J'avais pris la décision de me dévouer corps et âme à ce jeune homme. Il n'avait rien à voir avec moi, je n'avais aucune raison d'agir comme je le faisais. [...] Je marchais dans les pas de ces personnes libérées de leur amour-propre, de leur narcissisme, de leur égoïsme. Une fois, j'ouvris un de ses yeux. [...] Je venais de reconnaître dans cet unique regard tant de haine que j'avais cru me goûter moi-même. Un moment d'une attirance écoeurante, bref comme un coup de couteau (p. 60-61).

Malgré ses prétentions altruistes, Edgar est guidé inconsciemment par une espèce de narcissisme; il n'est pas le sauveur désintéressé qu'il croit être, car c'est sa propre satisfaction qu'il vise en aidant Jean. Les désirs homosexuels et incestueux non avoués d'Edgar, même s'ils trouvent en Jean un objet extérieur dans lesquels ils peuvent se condenser, le ramènent



toujours à son propre besoin d'être aimé par sa mère<sup>35</sup>. Dans le texte de Larry Tremblay, l'homosexualité refoulée d'Edgar correspond à l'une des versions de la théorie de l'« inversion » où le sujet s'identifie à la mère afin de faire perdurer l'amour maternel dont l'autre homme, dans lequel il se projette, est maintenant l'objet<sup>36</sup>. L'accentuation de la pulsion orale renforce alors l'adéquation avec une homosexualité de type narcissique, car la pulsion orale a des buts autoérotiques, donc narcissiques, lorsqu'elle se retourne sur la personne propre par la succion d'une quelconque partie de son corps (*se goûter soi-même* dit bel et bien Edgar)<sup>37</sup>; la voracité de Jean est un prolongement du refus d'Edgar d'abandonner cet état narcissique primaire du stade oral où l'enfant croit dominer le monde, où il jongle entre l'indistinction et la distinction de son propre corps et du monde extérieur, où l'enfant se départage difficilement de sa « mère nourricière » comme si elle était une partie de lui-même.

L'entrelacs des pulsions orales d'Edgar et de Jean, pulsions dont le but est d'incorporer, est une façon de les lier, de s'incorporer l'un et l'autre, mais également de s'adjoindre la mère à laquelle ils sont identifiés en alternance : la mère étant le premier objet « incorporé » de la pulsion orale. L'emploi d'une terminologie relative à l'alimentaire résonne donc avec cette pulsion qui est le résultat de l'étayage des pulsions sexuelles sur les pulsions d'autoconservation. De plus, le déplacement des signifiants de la faim mime les

---

<sup>35</sup> Jeune enfant, Edgar cherche à prouver son amour à sa mère : « Quelque temps plus tard, j'avais annoncé à ma mère que j'avais voulu être prêtre. Je n'avais pas assez d'imagination à l'époque pour lui prouver mon amour autrement. Mais, surtout, j'étais jaloux du Christ, de sa souffrance qui valait mille fois la mienne (p. 63). » Le délire d'Edgar, l'adulte, n'est que le produit de son imagination dont les possibilités se sont déployées avec l'âge (homosexualité, projection sur Jean de son désir d'être le Christ) et dont le but est toujours la recherche de l'amour maternel.

<sup>36</sup> « Nous avons établi dans tous les cas examinés que les futurs invertis traversent, au cours des premières années de leur enfance, une phase de fixation très intense et cependant éphémère à la femme (le plus souvent à la mère) et qu'après avoir surmonté cette phase, ils s'identifient à la femme et se prennent eux-mêmes comme objets sexuels, autrement dit que, partant du narcissisme, ils recherchent de jeunes hommes semblables à leur propre personne, qu'ils veulent aimer comme leur mère les a aimés eux-mêmes. » *Id.*, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 50 (NdP).

<sup>37</sup> « Pour la succion (qui est la remémoration d'un plaisir déjà vécu et désormais remémoré – c'est-à-dire celui de la tétée du sein maternel, ou autre substitut, et de l'afflux de lait chaud), l'enfant ne se sert pas d'un objet étranger, mais de préférence d'un endroit de son propre épiderme, parce que celui-ci est d'un accès plus commode, parce qu'il se rend ainsi indépendant du monde extérieur qu'il est encore incapable de dominer et parce qu'il se crée de cette façon une seconde zone érogène, même si elle est de valeur inférieure. » *Ibid.*, p. 105-106.

modifications de la personnalité d'Edgar : Edgar boit du lait – il est l'enfant de sa mère; ensuite, il se *goûte* lui-même en regardant Jean, son double – Jean est Edgar; finalement, la voracité de Jean le condamne à être une mère nourricière – Edgar est la mère. Ces scènes relatives à l'oralité, qui s'ajoutent au cycle des mutations identitaires, s'attachent également aux « sentiments » d'Edgar envers Jean, et deviennent, en quelque sorte, des occasions de révéler son monde imaginaire :

Même s'il s'était travesti en femme, je m'interdisais de le juger. Le nourrir comme un enfant l'avait délesté, à mes yeux, de toute forme de vice. [...] J'avais le sentiment de me fusionner à lui, de plonger au cœur de ses souffrances, de les goûter, de les manger comme un repas. La chambre m'enfermait dans son mystère, me digérait dans son ventre (p. 89).

Dans ce passage, l'ingestion devient synonyme des souffrances de Jean qu'Edgar peut incorporer en les mangeant pour les faire siennes; elle est aussi ce qui permet de les lier, de les fusionner; et l'acte de manducation s'entoure d'une aura mystérieuse puisque Edgar est transformé métaphoriquement en nourriture et la chambre qui le contient en un estomac qui le digère.

Les nombreuses associations qui lient les signifiants alimentaires aux corps d'Edgar (sa compulsion à boire du lait/maternel, l'impression de se goûter lui-même), de la mère (dont la chambre est comparée à un ventre qui digère le fils) et de Jean (dont les souffrances sont associées à un repas), et le retour constant du texte à la pulsion orale, dont le but est d'incorporer l'objet du désir, suggèrent une espèce de tendance chez Edgar à s'approprier les substances de Jean et de sa mère ou, à l'inverse, à se laisser posséder. Cela culmine dans une scène qui emprunte au dogme de l'Eucharistie. Le déclic se produit chez Edgar, c'est-à-dire au moment où il prend conscience de la possibilité d'incorporer véritablement le corps maternel, lorsqu'il trouve « l'ultime repas » que sa mère avait cuisiné : « un pâté au poulet et légumes » reposant dans son réfrigérateur.

J'avais la pénible sensation de tenir les restes congelés de ma mère, comme si un peu de chair, de son sang, de sa bonté méchante, de ses grands yeux, de ses mains sèches et précises, un peu de ce qu'elle avait été se retrouvait dans ce contenant de plastique. J'imaginai à quelques petits kilomètres d'où je me trouvais, sous la terre froide et humide de janvier, le corps de ma mère avait la même dureté, le même aspect de

nourriture comprimée et congelée que le plat que j'avais entre les mains. Cela m'attristait plus, cela m'horrifiait (p. 97-98).

L'association pâté/corps de la mère, rendue possible par leur apparence similaire, actualise le mystère de la transsubstantiation<sup>38</sup> fondée sur la croyance d'Edgar en un réel dépôt du corps de sa mère dans le pâté comme l'a annoncé le Christ, lors du Dernier Repas, concernant son corps réparti dans un pain et un vin partagés avec ses disciples. Étrange communion, étrange fusion corporelle qui découle de l'absorption d'un corps/nourriture et complétée, dans *Le Christ obèse*, lorsqu'Edgar, après avoir lui-même consommé ce pâté/corps de la mère, le donne à manger à Jean dans un geste empreint de sensualité : « Je pris alors une bouchée de pâté, la mastiquai longuement, collai mes lèvres sur celles de Jean et fis passer la nourriture de ma bouche à la sienne (p. 98). » Cette communion met au jour, par son mimétisme, la mécanique imaginaire du dogme chrétien de l'Eucharistie :

Mais cette signification [que le pain ne soit pas du pain, mais le corps du Christ] n'existe que dans l'imagination; pour les sens, le pain reste du pain et le vin du vin. [...] La foi est la puissance de la faculté d'imagination qui érige le réel en irréel, l'irréel en réel – ce qui contredit directement la vérité des sens, la vérité de la raison. La foi nie ce que la raison affirme et affirme ce que la raison nie<sup>39</sup>.

En effet, après que Jean a recraché le pâté, Edgar doute : « J'espérais naïvement que cette communion inusitée pourrait nous réunir, ma mère, lui et moi (p. 98). » Le corps de Jean ne reconnaît que le caractère matériel de cette nourriture qu'il n'est plus habitué de manger, lui qui est normalement nourri à la cuiller : « J'avais laissé le plat trop longtemps au micro-ondes, la croûte avait durci (p. 98). » Mais Edgar s'obstine, il en mastique une bouchée pour faciliter son ingestion et l'a fait passer de sa bouche à celle de Jean. Par la suite, il « jubile », il « exulte » : « Jamais je n'aurais cru que la joie pouvait atteindre cette dimension », dit-il (p. 98). Cette joie survoltée et ressentie par Edgar confirme que, dans sa réalité psychique, son imagination prime sur la réalité matérielle; pour lui, son corps, comme ceux d'Anne-Marie Létourneau et de Jean sont désormais consubstantiels, car unis par l'absorption du pâté consacré.

<sup>38</sup> « Métamorphose effective et physique du pain tout entier en le corps du Christ. » Ludwig Feuerbach, *L'essence du christianisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1843], p. 497.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 395.

C'est la théologie chrétienne qui donne à Edgar le schème sur lequel il élabore son fantasme; elle légitime son délire, car les hommes d'Église ont longtemps été confrontés au problème de la présence réelle du Corps et du Sang du Christ dans les espèces du pain et du vin. Avant le XII<sup>e</sup> siècle, où apparaît pour la première fois le terme technique *transsubstantio* dans un traité de Roland Bandinelle, le futur pape Alexandre III, on se querelle pour savoir si l'Eucharistie n'est que signe et symbole ou bien « une réalité vraie ». La doctrine de la transsubstantiation met un terme à cette ambivalence, du moins, au sein de l'Église catholique, car elle sera un des motifs du litige qui opposera cette dernière aux Réformateurs (ou Protestants). On affirme alors que, dans ce sacrement, « sous les deux espèces du pain et du vin sont contenus réellement et non pas seulement signifiés le vrai Corps et le vrai Sang du Christ et que cette présence est produite par le changement de substance, la transsubstantiation, en vertu des paroles du Christ<sup>40</sup> ». La transformation par la parole de la substance du pain et du vin en le Corps et en le Sang du Christ opère, mais « laisse subsister les accidents de la réalité antérieure<sup>41</sup> » comme le goût, la couleur, etc. On résout ce paradoxe en postulant « une permanence des accidents sans sujet substantiel propre<sup>42</sup> ». Dans *Le Christ obèse*, lorsque Jean recrache le pâté, il semble ne reconnaître que les « accidents » propres à cette nourriture, son caractère extérieur de signe et non pas sa réalité intérieure d'être le corps de la mère comme le Corps et le Sang du Christ sont réellement l'essence de l'hostie consacrée. Le repas eucharistique a de plus un rôle d'unification, car il « tend à l'incorporation du chrétien dans le Christ<sup>43</sup> » : effet mystérieux de cette doctrine qui unit la communauté des chrétiens dans le grand corps mystique imaginé par saint Paul.

L'eucharistie, dite *sacramentum conjunctionis*, a été pensée depuis saint Paul et les Pères de l'Église comme un « mystère de l'unité » des corps (*mysterium unitatis*), ce mystère par quoi un corps, un seul et gigantesque corps nommé « mystique », aura été censé se produire, se former à partir de tous ceux qui absorbent le même dieu ; c'est alors *l'unitas*

---

<sup>40</sup> Burkhard Neunheuser, *L'Eucharistie. Au Moyen Age et à l'époque moderne*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1966, p. 82.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 72.

*corporis* de l'Église toute entière qui se coagule dans l'événement de la messe, avant de se réaliser pour toujours dans le grand festin nuptial de la fin des temps<sup>44</sup>.

La théologie chrétienne fait du fidèle mangeur un avalé, un membre du grand corps mystique soumis à l'autorité du Christ, la tête, le chef, le leader de l'Église : c'est « l'esprit vivifiant » du Christ ressuscité qui coordonne tous les membres, aussi diversifiés soient-ils par les différents « charismes » qui leur sont impartis; il est facteur d'unité et de solidarité<sup>45</sup>.

Dans *Le Christ obèse*, il y a déplacement, car la réunion des corps passe par l'absorption du corps maternel, contrairement au corps du Fils pour l'Église. C'est donc l'esprit de la mère, attesté par sa présence fantomatique, qui s'impose à Edgar, qui apparaît d'abord comme « chef et leader » du corps mystique et triadique Edgar/Jean/Anne-Marie Létourneau : « Rien de mieux que la mort pour surplomber le quotidien des vivants. Lieu sublime. Personne ne peut vous en déloger. Elle m'épiait depuis le début de la fin (p. 106). » Pourtant, à la suite des révélations provenant des cahiers (la perversion et le désir infanticide de la mère), Edgar s'affirme et refuse l'autorité maternelle<sup>46</sup> dans le premier des deux seuls passages du texte en discours direct<sup>47</sup> : « “ Tu n'as aucun pouvoir, aucun droit, maman. Tu ne me vois pas. Tu n'as rien vu. Tu ne sais pas que Jean vit dans ton lit. Tu ne sais rien parce que tu n'es plus rien.” (p. 108) » Comme si, par cette stratégie narrative, Edgar, cherchait à faire entendre sa voix sans artifice<sup>48</sup>, à prouver la sincérité de sa colère et de son geste libérateur. Il demeure néanmoins une ambivalence, car le « tu » maintes fois martelés en une anaphore est une adresse à une personne morte qui, paradoxalement, vit toujours par-delà la

<sup>44</sup> Georges Didi-Huberman, « Disparates sur la voracité », dans *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 179-180.

<sup>45</sup> Werner Goossens, *L'Église corps du Christ*, Paris, J. Lecoffre, 1949, p. 59.

<sup>46</sup> Je traiterai en profondeur des causes de ce rejet au chapitre III, puisqu'elles sont liées au motif de la souillure.

<sup>47</sup> Ces deux passages en discours direct sont préparés par un passage en discours indirect où Edgar, devant le miroir qui le dédouble, s'adresse la parole : « Je me regardai devant le miroir. J'examinai la griffure près de mon œil, ça ne pouvait être qu'un chat, sinon quoi d'autre? Je me saluai de la main. Je me dis bonjour, je me demandai comment j'allais. Je me répondis que j'allais bien, que tout allait bien se passer, que j'étais un homme mature, un homme décidé. Mon deuil était périmé, le souvenir de ma mère se décolorait (p. 36). »

<sup>48</sup> « On dit souvent que le discours direct est la reproduction “fidèle” du discours cité, constituant ainsi une sorte de magnétophone idéal. » Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 182.

présence comme co-énonciateur (ou destinataire)<sup>49</sup>. Existence qui, dans l'acte de parole, résulte du fractionnement du *je* d'Edgar, dont le *tu* est la contrepartie, son « écho » investi par la personne « linguistique » de la mère. La volonté consciente d'Edgar de se dégager de l'emprise de sa mère est donc imparfaite : en effet, il y a quelque chose d'absurde à dialoguer avec un mort afin de le convaincre... qu'il est mort; lui parler révèle de la part d'Edgar qu'il ressent toujours sa présence, qu'il continue, d'une quelconque manière, de faire vivre Anne-Marie Létourneau.

Le deuxième et dernier passage en discours direct répond à celui où Edgar tente de se convaincre qu'il met fin au joug maternel. Il survient alors qu'Edgar, se réjouissant de la prise de poids de Jean et du fait que son corps quitte son « aspect décharné », tombe par inadvertance sur la perruque que Jean arborait lors de son agression. Il se rend à la salle de bains, essaye la perruque et se mire dans le miroir :

« Bonjour. Comment t'appelles-tu? C'est un secret. Comment vas-tu aujourd'hui? Je vais très bien. Et pourquoi? Parce que la vie est belle. Merci de ta réponse. Je ne pourrais pas en imaginer de plus vraie. Est-ce que tu aimes quelqu'un? Je ne veux pas te répondre. C'est clair que tu aimes quelqu'un. Mais regarde-toi. Quoi? Ton visage. » Mon visage. Était-ce celui de ma mère que je venais de reconnaître dans le miroir (p. 134-135)?

Edgar entre alors dans un réel dialogue avec son image spéculaire qu'il associe à sa mère. Le *tu* du premier discours direct, investi par la mère, trouve ici, en la personne fragmentée d'Edgar, un *je*. Il n'est plus seulement ce co-énonciateur muet et passif sous-entendu dans la prise de parole du sujet, mais joue un rôle dynamique et intervient réellement dans le dialogue où *je* et *tu* sont manifestement « indissociables et réversibles »<sup>50</sup> : en effet, dans ce dialogue fantasmé Edgar est la mère comme la mère est Edgar. Les deux discours directs témoignent de l'imbrication de plus en plus effective du moi d'Edgar dans le corps mystique

<sup>49</sup> « Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pause une autre personne, celle qui, tout extérieur à "moi", devient mon écho auquel je dis *tu*. Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 260.

<sup>50</sup> « *Je* et *tu* renvoient à des rôles, celui d'énonciateur et de co-énonciateur, qui sont indissociables et réversibles : dans l'"échange" linguistique, justement nommé, tout *je* est un *tu* en puissance, tout *tu* est un *je* en puissance. » Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 67.

et maternel. Le surgissement du visage de sa mère dans le miroir et la prise de possession inconsciente de son *je* par son esprit sont des corollaires, des contrecoups, de l'absorption du pâté par laquelle il a été pénétré de la substance maternelle. Sa tentative de se libérer de l'emprise de sa mère a donc échoué, car cela aurait, en quelque sorte, rendu caduques les effets mystérieux de l'Eucharistie. Edgar est pris dans son délire, il y est attaché comme un névrotique l'est à ses symptômes. Comme l'explique Freud, « un malade n'est pas complètement sérieux quant à son intention de renoncer à sa maladie<sup>51</sup> », car il obtient, grâce à elle, un gain, une satisfaction (amour, attention, pénitence, etc.). De plus, s'affranchir de la mère apparaît impossible puisque c'est par son corps mangé qu'il est lié à Jean, nouvel objet de son amour. L'absorption du pâté les a réunis définitivement en une espèce de trio consubstantiel, et ce, à l'image de la Trinité du Père, du Fils et du Saint-Esprit : c'est-à-dire trois « personnes distinctes dans l'unité d'une seule nature, ou essence, ou substance<sup>52</sup> ». Pour les personnes qui la composent, une telle unité mystique rend impossible toute éventuelle séparation. Pour preuve, le revirement d'Edgar à l'égard de sa mère ne mène à aucune séparation, mais semble plutôt renforcer leur union; Edgar idéalise d'abord sa mère (une « sainte »), et la fait perdurer malgré sa mort en la projetant dans le corps de Jean<sup>53</sup>. Par la suite, lorsqu'il apprend, par la lecture du deuxième cahier, qu'elle le tient pour responsable de la mort de son père et qu'elle le déteste au point de tenter de le noyer dans son bain, il la rejette (ses représentants)<sup>54</sup>. Mais cela ne fait que modifier le mode de présence de la mère; il ne la supprime pas, car elle rejaillit (scène du miroir) et s'actualise par le désir d'Edgar d'être « la mère nourricière » de Jean. Alors, malgré la volonté d'Edgar de se débarrasser de

<sup>51</sup> Sigmund Freud, *Dora. Fragments d'une analyse d'hystérie*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010 [1905], p. 101.

<sup>52</sup> « La Trinité est le mystère d'un seul Dieu en trois personnes, le Père, le Fils et le Saint-Esprit, reconnues comme distinctes dans l'unité d'une seule nature, ou essence ou substance. » François Boespflug citant Y. Labbé, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Montrouge, Bayard, 2011, p. 16.

<sup>53</sup> « Elle avait pris la place de Jean (p. 90). »

<sup>54</sup> Voir le chapitre « Les sacs » (p. 103-106) où Edgar se débarrasse de tous les objets ayant appartenu à sa mère, qu'il associe à ses péchés, afin de mettre un terme à son influence. « En moins d'une heure, j'avais entassé une dizaine de sacs-poubelles pleins au milieu du salon. [...] J'ouvris la porte de la cave et jetai un par un les sacs dans l'escalier (p. 103-104). »

l'influence de sa mère, elle continue toujours de vivre en lui, de lui être consubstantielle, et à s'exprimer sous d'autres formes.

L'intrication des personnages, leur réversibilité, est liée à la pulsion orale et au champ sémantique de l'alimentation, de la nourriture, qui se développe graduellement autour de ce motif tout au long du roman; la scène du carton de lait vidé compulsivement, celle où Edgar nourrit Jean, tel un nourrisson, à la cuillère, la scène du pâté eucharistique, comme les nombreuses associations liées à l'incorporation et à l'ingestion (les souffrances/repas de Jean, Edgar *se goûtant* lui-même, la chambre/ventre qui le digère) engendrent des effets de sens de ce motif (l'étayage des pulsions sexuelles sur les pulsions de conservation, l'incorporation de la substance de la mère par le pâté, calque du mystère de l'Eucharistie) jusqu'à son apogée :

En quelques années, Jean accumula une masse de graisse impressionnante. Son obésité me fascinait comme si elle le libérait de l'humanité. [...] Il ne se levait plus, devenu trop lourd. Je solidifiai son lit, qui risquait de s'écrouler, installai un système de poulies pour soulever une partie de son corps, ce qui me permettait de le laver convenablement. [...] Jean n'habitait plus la chambre, il *était* la chambre (p. 158).

La logique pulsionnelle infantile, où l'enfant se croit en quelque sorte maître du monde parce qu'il ne distingue pas encore son moi du monde extérieur, est ici poussée jusqu'à l'absurde. Jean agit et est perçu par Edgar comme un nouveau-né, un autre lui-même renaissant : « J'écoutais la respiration de Jean, j'entendais ma vie. Je renaissais comme si la chambre accouchait d'un autre Edgar, né d'aucun parent, né plutôt de cet homme respirant le noir de mon passé (p. 90). » Il porte des couches, est constamment alité, nourri, lavé, ne prononce aucun mot, comme s'il était inapte au langage (il n'obéit qu'à quelques mots élémentaires). Tout son comportement est similaire à celui d'un nourrisson comme s'il était fixé à jamais au stade des premières pulsions. À force de manger, d'incorporer le monde extérieur, Jean grossit démesurément : il n'habite plus la chambre (comparée au ventre maternel), il est la chambre, il a assujetti, voire englouti, sa mère nourricière :

S'il existait un centre secret en chaque personne, lieu sacré et inatteignable pour les autres, Jean s'était emparé du mien, y avait planté sa croix. Je n'avais plus de volonté propre ; Jean et moi ne formions désormais qu'une seule personne, mais c'était lui qui donnait les ordres. Je les recevais sans qu'il ait besoin de prononcer un seul mot et je mettais toute mon énergie à leur obéir (p. 156).



L'obésité morbide de Jean, ce « Christ de viande (p. 156) », comme le dénomme Edgar, met l'accent sur la réalité charnelle et humaine du Christ et évacue le caractère divin de l'Incarnation.

Le problème [celui d'une conjonction de deux ordres hétérogènes] était le suivant : pour que le Christ existe comme « Verbe incarné », il faut qu'il soit vrai homme et vrai Dieu, non une apparence de l'un ou l'autre. S'il est vrai homme, il faut que la nature humaine lui appartienne à titre de substance, non d'accident. S'il est vrai Dieu, il faut que sa substance soit celle-là même du Verbe divin<sup>55</sup>.

Le Christ est réduit à son aspect humain dans ce qu'il y a de plus destructeur, car l'égoïsme qui caractérise le stade oral est ici joué dans une totale démesure. Plus rien de mystérieux, plus rien de transcendant en ce Christ/Jean. Seulement un corps soumis à ses pulsions primaires qui trouve en Edgar un double et un moyen pour satisfaire ses besoins, comme Edgar trouve en Jean un objet sur lequel il peut projeter ses fantasmes.

Jean imite donc de façon incomplète le Fils, « parfait en divinité et parfait en humanité<sup>56</sup> », puisqu'il semble constitué d'une seule des deux « natures » essentielles au corps christique. De plus, même la nature humaine, produit, selon l'Église, de l'association d'un corps et d'une âme, de Jean semble insuffisante à le faire entrer réellement dans le champ de l'humanité; l'accentuation sur ses pulsions orales (et anales), sur sa voracité, sur son obésité, bref, sur sa chair, ainsi que son infantilisme et sa monstruosité (meurtrier en série), met en doute le fait qu'il ait une âme « raisonnable<sup>57</sup> », à l'image du Christ, et véritablement humaine : puisque, pour Edgar, « [leur] naissance, ne valait pas la mort d'un chien », d'une simple créature sans âme donnée à l'homme par le Créateur pour qu'il la soumette (p. 158). En ce sens, le texte tremblayen transpose nombre d'« hérésies » perpétuées tout au long de l'élaboration de la doctrine de l'Incarnation (dont le concile de Chalcédoine, en 451, marque l'aboutissement) : à l'époque, une des plus répandues est celle

<sup>55</sup> Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, op. cit., p. 215.

<sup>56</sup> Jacques Liebaert, *L'Incarnation. I. Des origines au concile de Chalcédoine*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1966, p. 219.

<sup>57</sup> En fait, l'âme raisonnable du Christ, Fils de la Vierge Marie, est le corrélat de sa conception et de son enfantement pur, sans souillure, c'est-à-dire commis sans péché, sans concupiscence charnelle.

de la négation de l'âme humaine en le Christ, que le Verbe aurait revêtu la chair de l'homme comme un simple vêtement<sup>58</sup>. Cette christologie de tendance arienne<sup>59</sup> met uniquement l'accent du côté de la nature humaine du Christ, sur les passions corporelles (souffrance, faim, sommeil, etc.), tandis que les sentiments ou passions de l'âme (doute, trouble, angoisse) sont attribuées au Verbe<sup>60</sup>. Dans le roman de Larry Tremblay, le parallèle avec l'arianisme devient intéressant parce que son Christ est réduit à un « Christ de viande »; comme si le corps christique de Jean était une coquille vide, vide du Verbe ou d'une âme et ne possédait que les imperfections ou les infirmités (passions corporelles) de l'homme sans avoir quoi que ce soit pour les contrecarrer.

Ainsi, si Jean réalise les possibilités et les désirs inavoués ou inconscients d'Edgar (homosexualité, désir incestueux, ambivalence amour/haine envers la mère), étant donné sa condition de coquille vide, de viande sans âme et sans Verbe, il le fait sans aucun frein interne (moral) à la réalisation de ses pulsions. L'omniprésence du corps, de ses pulsions, et la fixation à l'oralité comme moyen de parvenir à la satisfaction ne conduit pas seulement à l'obésité mais aux pires atrocités, à l'éradication de l'autre (Josiane Gravel) et... au matricide. Alors confiné dans sa chambre d'hôpital après avoir été victime d'un malencontreux accident de voiture, Edgar craint pour la vie de Jean qui est dans l'impossibilité de se nourrir par lui-même parce qu'il est enchaîné à son lit. Edgar appelle Madame Lévis, la mère de Jean, et lui demande de se rendre chez lui pour nourrir son

---

<sup>58</sup> L'anthropologie humaine, à l'époque de l'élaboration du dogme du mystère de l'Incarnation (du II au V<sup>e</sup> siècle), ne voyait pas l'âme comme un élément nécessaire du corps. « Une christologie suppose une anthropologie, une définition de l'homme. Il est clair que l'âme humaine n'apparaissait pas à l'époque avec autant de rigueur qu'à nous comme l'élément nécessairement complémentaire du corps; on pouvait sans absurdité admettre, confusément ou même tout à fait clairement, que le Verbe en tint lieu. » *Ibid.*, p. 140.

<sup>59</sup> L'arianisme, théologie de la secte des Ariens, élaborée au IV<sup>e</sup> siècle, par son monophysisme, niait que le Christ ait une âme humaine. En fait, selon cette doctrine, le Verbe jouait le rôle de l'âme humaine, une espèce de « devenir-homme du Verbe », et c'est au Verbe qu'étaient imputées « les passions et infirmités humaines du Sauveur ». Cette doctrine fut déclarée hérétique en 325 au concile de Nicée. Voir *Ibid.*, p. 112-120.

<sup>60</sup> « La doctrine du Verbe muable [...] leur permettait d'entendre d'une manière très simple et très réaliste le devenir-homme du Fils de Dieu. Celui-ci, dans son état d'incarnation, devenait au sens strict sujet de la condition humaine, des passions et des faiblesses de l'esprit humain. Il se trouvait réduit au rang d'âme humaine et il en jouait proprement le rôle dans le Christ. » *Ibid.*, p. 116.

« chien » : Edgar étant devenu auparavant son employé dans un commerce de toilettage le Câlin-Canin.

Je n'avais pas trouvé d'autre façon d'amener cette femme à retrouver son fils, à le sauver, alors qu'elle le croyait mort depuis des années. Si je lui avais dit la vérité, elle m'aurait traité de fou, n'aurait rien compris. Le temps pressait. En l'informant qu'un chien était en train de crever de soif chez moi, attaché à une chaîne, je le savais, elle se précipiterait aussitôt à son secours. Elle n'avait qu'à passer par la porte située derrière la maison. Une clé était cachée sous une boîte à fleurs, elle la trouverait facilement (p. 152).

Cependant, après son hospitalisation, Edgar, de retour chez lui, trouve Jean sur le lit sans sa chaîne et découvre le cadavre de la mère mutilée et éborgnée dans le sous-sol<sup>61</sup>. L'horreur du matricide de Jean répond à son appétit destructeur : à une pulsion orale débridée dont la mère fut d'abord l'objet privilégié, et à la source à la fois de sentiments ambivalents d'amour et de haine.

Le caporal Alex Lévis (le vrai nom de Jean) avait eu une longue carrière dans le viol et le meurtre. [...] Parfois, mes souvenirs vacillaient, je n'arrivais plus à savoir si c'était lui ou moi qui avait tué à coups de couteau Josiane Gravel, moi ou lui qui avait tué sa mère (p. 156-157).

Le matricide de Jean est l'œuvre du double/miroir d'Edgar; tous les deux sont réunis à la fois dans leur délire et dans leurs crimes puisqu'ils sont interchangeables, ils sont l'un pour l'autre ce par quoi leurs fantasmes, dans ce qu'ils ont de plus malsain, se réalisent :

Je me surprenais à reconnaître dans ce Christ de viande, dans ce visage bouffi et mis à nu, le mal que j'avais introduit dans la maison, nourri et protégé, le mal que j'avais pris pour de la souffrance. Mon aveuglement à son sujet me semblait impensable. Jean était coupable de tout ce qu'on l'accusait (p. 156).

La jouissance dévoratrice de ce Christ obèse, de viande, conduit au meurtre. Que la mère soit tuée ou mangée importe peu, car cela répond au même motif; le cannibalisme d'Edgar et de Jean, réalisé dans l'acte eucharistique, est l'expression de traits primitifs et infantiles liés à la pulsion orale (incorporer/supprimer la mère); les désirs incestueux d'Edgar et de Jean, désirs

---

<sup>61</sup> « [Le] premier but [des motions pulsionnelles] que nous reconnaissons, c'est incorporer ou dévorer, un type d'amour qui est compatible avec la suppression de l'existence de l'objet dans son individualité. » Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions », *op. cit.*, p. 41.

qui ont été les premiers grands tabous de l'homme<sup>62</sup>, ne cessent de rejaillir, dans toute leur ambivalence (où amour et haine se côtoient), et marquent, en quelque sorte, une fixation ou une régression à un stade où l'homme, encore insensible à la morale et aux lois<sup>63</sup>, exprimait sans frein sa perversité et son narcissisme où l'autre était réduit à un simple moyen pour parvenir à la satisfaction.

---

<sup>62</sup> « Nous sommes forcés de croire qu'un tel rejet est avant tout un produit de la profonde aversion de l'homme pour ses désirs incestueux d'autrefois, devenus depuis la proie du refoulement. C'est pourquoi il ne nous est pas indifférent de pouvoir montrer que les peuples sauvages ressentent encore comme menaçants les désirs incestueux de l'homme destinés à être inconscients ultérieurement, et estiment que ceux-ci méritent les mesures de défense les plus rigoureuses. » Id., « L'horreur de l'inceste » dans *Totem et tabou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 [1913], p. 96-97.

<sup>63</sup> « Il paraît certain que le nouveau-né apporte avec lui des germes de motions sexuelles qui poursuivent pendant un temps leur développement, mais subissent alors une répression progressive qui peut à son tour être interrompue par des poussées du développement sexuel et arrêtée par des particularités individuelles. On ne sait rien de sûr quant à l'éventuelle conformité à des lois et à la périodicité de ce mouvement évolutif oscillatoire. Il semble cependant, la plupart du temps, que la vie sexuelle des enfants se manifeste sous une forme accessible à l'observation autour de la troisième ou quatrième année. Au cours de cette période de latence totale ou seulement partielle, s'édifient les forces psychiques qui se dresseront plus tard comme des obstacles sur la voie de la pulsion sexuelle et qui, telles des digues, resserreront son cours (le dégoût, la pudeur, les aspirations esthétiques et morales). » Id., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 98-99.

## CHAPITRE 2

### EDGAR FIGURE D'ACCOMPLISSEMENT

#### 2.1 La jalousie

Il reste que les motifs qui incitent à l'exercice religieux sont inconnus pour tous les croyants, et que dans leur conscience d'autres motifs sont mis en avant à leur place<sup>64</sup>.

Sigmund Freud

Le désir d'Edgar d'être le Christ provient de son enfance. À cette époque, où sa mère lui lisait des récits bibliques, traumatisé tout particulièrement par le massacre des saints Innocents, il envie et jalouse la souffrance du Christ. Cet épisode éveille en lui un intérêt marqué et morbide pour la souffrance corporelle, souffrance qui est liée à la crainte de perdre sa mère : « Pendant longtemps, mes nuits avaient été remplies de cauchemars où je revivais sur un écran d'angoisse le sacrifice d'enfants arrachés à leur mère (p. 63). » Que la vie du Christ puisse valoir la mort de milliers d'enfants échappe complètement à sa compréhension. Choqué par cette révélation soutenue et défendue par sa mère, Edgar s'identifie au Christ, mais dans l'espoir de le surpasser : « Je voulais souffrir mieux que Lui (p. 63). » Le lien qui unit Edgar à la souffrance du Christ se situe davantage sur le plan familial que sur le plan institutionnel (Église, dogmes, etc.), car il s'agit, pour Edgar, d'attirer la compassion de sa mère, une fervente catholique. « Un jour, j'avais poussé plus loin ma fascination morbide : je m'étais tranché les veines. [...] Elle [ma mère] m'avait giflé avant de s'effondrer en pleurs. Je lui avais promis de ne plus recommencer (p. 38-39). » N'empêche que cette identification partielle au Christ façonne une part du moi d'Edgar qui, comme je l'ai déjà mentionné, a une forte tendance à la régression. La confusion entre la pulsion orale (incorporer le monde, le

---

<sup>64</sup> Sigmund Freud, « Actions compulsives et exercices religieux », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973 [1907], p. 138.

posséder) et son désir christique engendre un sentiment de toute-puissance, de mégalomanie. Après avoir ramené la victime chez lui, après l'avoir sauvée, alors qu'il est dans un restaurant au milieu de gens ordinaires, Edgar prend conscience de sa valeur.

Je ne serais jamais comme eux parce que *j'étais ce que j'étais*<sup>65</sup>, et personne dans ce restaurant ne pouvait soupçonner quelle sorte d'homme j'étais. Personne ne pouvait soupçonner ce que j'avais accompli la veille. Personne d'autre que moi n'aurait fait ce que j'avais fait. Ils ne connaissaient pas cet homme chauve qui avait mangé paisiblement, attablé près d'eux. Ils ne connaîtraient jamais cet homme (p. 33-34, c'est moi qui souligne).

Bien sûr, Edgar, aveuglé par son angoisse, n'a retenu de l'épisode des saints Innocents que sa vision d'horreur et non pas son sens symbolique : « corps de bébés ensanglantés, transpercés par des glaives et des lances, bras et têtes coupés, lamentations des mères, ricanements des soldats (p. 63). » Non formé à l'exégèse des écritures, Edgar, l'enfant comme le trentenaire, ne voit pas que les Évangiles s'écrivent afin d'accomplir les figures du récit fondateur, celui du Pentateuque, que Paul Beauchamp compare à un « réservoir des préfigurations<sup>66</sup> ». En ce sens, le massacre des saints Innocents rejoue la mort des premiers-nés d'Égypte qui a permis aux fils d'Israël, esclaves du Pharaon, de s'échapper et d'entamer leur traversée du désert<sup>67</sup>; sa fonction signifiante est d'être le signe annonciateur de l'arrivée du Messie qui, lui-même, comme les saints Innocents et les premiers-nés, sera un martyr. Malgré toute l'horreur du crime, il ne s'agit pas, comme le croit Edgar, de démontrer par cet épisode que la vie du Christ vaut celle de milliers d'enfants. Au contraire, selon les textes théologiques, par l'Incarnation de son Fils, Dieu s'est plutôt « abaissé » en prenant chair et en assumant, dans sa totalité, la condition humaine.

L'Incarnation a modifié le statut de la figure théologique de l'Ancien Testament : « il y a rétrécissement des merveilles d'autrefois qui s'exerce moins sur le macrocosme, plus sur

---

<sup>65</sup> La description énigmatique d'Edgar, « j'étais ce que j'étais », fait écho à la formule célèbre qui dévoile le nom de Dieu dans Ex 3, 14 « je suis qui je suis » et accentue sa mégalomanie.

<sup>66</sup> Paul Beauchamp, *L'un et l'autre testament. 2. Accomplir les écritures*, Paris, Seuil, 1990, p. 196.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 271 et Ex 29-42.

le microcosme qu'est le corps humain<sup>68</sup> ». La fixation des chrétiens sur le corps du Christ, comme lieu de réalisations et d'accomplissements des signes et prophéties de l'Ancien Testament, renvoie, chez Larry Tremblay, au saisissement d'Edgar devant le corps meurtri de Jean qu'il reconnaît comme figure d'accomplissement de ses propres fantasmes :

Je ne sais trop pourquoi, ce matin-là, j'eus envie de donner un véritable bain à Jean. [...] Je ne pus m'empêcher de voir le corps souffrant du Christ dans le sien. C'était idiot, je le savais, et j'avais beau me raisonner, j'étais ému comme si le corps que je lavais était aussi le sien, à ce Jésus dont j'avais été jaloux, dont la souffrance m'avait paru suspecte (p.89).

La corporéité inhérente au christianisme, et l'importance de la Croix qui englobe la mort et la résurrection du Christ, et qui constitue l'essence de la foi chrétienne, son kérygme, accorde, par le fait même, une importance particulière à la souffrance physique de l'homme Jésus; le supplice de la crucifixion, son extrême violence, son côté spectaculaire, de surcroît, appelle le regard et suscite la compassion des fidèles (comme la vue des cicatrices sur le corps du jeune Edgar déclenche les pleurs de sa mère<sup>69</sup>).

Le texte de Larry Tremblay, par l'attention qu'il porte à la chair meurtrie d'Edgar et du Christ/Jean<sup>70</sup>, situe sa fiction dans une tradition théologique occidentale issue du XIII<sup>e</sup> siècle, le dolorisme, qui « relève d'une fascination pour la douleur [...] conviction qu'il est nécessaire de souffrir pour se racheter et racheter l'humanité<sup>71</sup> ». On attribue à François d'Assise, grand mystique et premier stigmatisé, qui sera canonisé en 1228, les origines de cette fixation de la part des croyants sur la Passion et sur l'« humanité souffrante » du Christ.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>69</sup> « Ma mère s'était précipitée dans la chambre, relevant les draps de mon lit pour vérifier si le médecin ne l'avait pas induite en erreur. Il venait de lui mentionner les cicatrices que je portais sur tout le corps. Elle m'avait giflé avant de s'effondrer en pleurs (p. 38-39). »

<sup>70</sup> « Son visage était ensanglanté. En la soulevant, je remarquai une longue branche qui sortait de dessous sa robe (p. 12). »; « Son visage était enflé, déformé par les coups de ses agresseurs, sa robe rouge, déchirée par endroits. Du sang noir tachait ses bras et ses jambes (p. 17). »; « J'épongeai le sang de ses blessures, surtout une large entaille sur sa cuisse droite. Un bout de chair était relevé (p. 21). »; etc.

<sup>71</sup> Jean Delumeau et Gérard Billon, *Jésus et sa Passion*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 101.

[...] la stigmatisation de François exprime d'une manière particulièrement éloquente le désir intense d'union au Christ de la Passion qui s'empara, en dépit de ses nombreux détracteurs, de toute la spiritualité occidentale : « s'associer à la Passion devint l'acte principal de la piété chrétienne. » [...] *L'imitatio Christi* n'était certes pas un thème neuf, mais il reçut alors une interprétation nouvelle : il s'agissait surtout, désormais, d'identification voire de configuration au Christ en son humanité souffrante. Ce qui impliquait de « com-pâtir ». *Compassio*, le mot latin qui dit cette application profonde à compatir émotionnellement jusqu'à « souffrir avec » physiquement devint l'un des mots clefs de la spiritualité<sup>72</sup>.

Le corps de ce type de croyant (les stigmatisés, les martyrs, les pieux qui se flagellent, ou qui rejouent réellement la crucifixion, etc.) devient une surface de projection et d'unification à la souffrance du Christ : ces « fous du Christ », comme les appelle Stanislas Breton, qui s'offrent en spectacle, recherchent « une vérification palpable, en quelque sorte "performative", qui eût prolongé la Parole de la Croix en un verbe fait chair. [Mais alors seul] le fou du Christ réalisait, en adéquation de conformité, la "forme" de son Seigneur<sup>73</sup> ». La réunion des corps des croyants avec celui du Christ souffrant est réalisée en meurtrissant la chair : en sa condition d'homme, si le Fils a souffert réellement, enduré les pires tourments, le fidèle, lui aussi, doit souffrir réellement : comme le propose, par exemple, dans sa version extrême, le théâtre de la procession des crucifiés, les martyrs...

Chez Larry Tremblay, l'identification au corps souffrant du Christ se joue sur deux paliers distincts : Edgar s'automutile tandis que Jean est agressé, selon les dires d'Edgar, par « quatre cavaliers de l'Apocalypse (p. 11). » Le corps de Jean, figure d'accomplissement des fantasmes d'Edgar, est plus propice à incarner le Fils de Dieu puisque sa souffrance, a priori, n'est pas associée, comme l'est celle d'Edgar, à son narcissisme : « C'était Jean qui souffrait à présent. Il le faisait pour mon âme (p.76). » Jean représente donc l'abandon total du Christ, ce don de soi extrême qui conduit à la mort. En effet, pour Paul Beauchamp, le Christ ne peut être connu hors de la condition de sa kénose (du grec *kenôsis* : action de rendre vide, d'anéantir)<sup>74</sup>, c'est-à-dire que le Christ s'est vidé lui-même en prenant forme d'esclave et, en

<sup>72</sup> François Boespflug, *op. cit.*, p. 181.

<sup>73</sup> Stanislas Breton, *Le Verbe et la Croix*, Paris, Mame-Desclée, coll. « Jésus et Jésus-Christ », 2010, p. 65.

<sup>74</sup> Paul Beauchamp, *op. cit.*, p. 16.



acceptant de mourir sur la croix, il est allé au bout de cette servitude<sup>75</sup>. Jean réalise à sa façon la kénose christique, car pour Edgar, il est un corps vide, sans passé et sans histoire<sup>76</sup> : son inertie faisant de lui « une poupée inerte » manipulable selon ses désirs (p.59). De plus, il a également forme d'esclave, car il est tenu en captivité, rivé et attaché au lit maternel tantôt par des cravates (p. 50), tantôt par une chaîne (p. 95). La souffrance de Jean atteint ainsi, par sa similitude à la kénose christique, une vérité qu'Edgar avait été incapable jusque-là d'atteindre, et qui lui apparaît maintenant dans toute sa clarté.

Mais [j']avais confondu [la souffrance] avec la douleur, si facile à faire apparaître dans un corps, alors qu'[elle] était la chair même de l'âme humaine. Sans elle, il n'y aurait pas d'âme ; sans elle, la vie n'aurait pas de valeur, et quiconque, sur un coup de tête, pourrait s'en défaire, la jugeant inutile (p. 99).

C'est l'arrivée de Jean qui modifie le rapport d'Edgar à la souffrance christique, car, par le corps meurtri de la victime qui attire la compassion, la souffrance se réapproprie une certaine spiritualité, elle devient « la chair même de l'âme », et n'est plus confinée au rapport de jalousie et d'envie dans lequel le jeune Edgar l'avait restreinte en se l'accaparant comme un simple moyen pour manipuler sa mère.

La tendance sadique d'Edgar, très manifeste dans sa jeunesse, est un prolongement de sa fixation à l'oralité où, déjà, lors de cette première phase, sont posés les germes de la domination et de la possession<sup>77</sup>. Dans son esprit de jeune enfant qui désire préserver l'amour de sa mère, Edgar, conscient de l'importance qu'elle accorde à la religion catholique, lui

---

<sup>75</sup> Paul Beauchamp s'appuie sur l'Épître de Paul aux Philippiens : « Mais il s'est dépouillé, prenant la condition de serviteur, devenant semblable aux hommes, et, reconnu à son aspect comme un homme, il s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort, à la mort sur une croix. » (Ph 2, 7-8). Il fait également remarquer que le rôle de « serviteur souffrant » du Christ est issu d'une longue tradition prophétique : Moïse, Isaïe, Jérémie, etc. « Ce portrait est celui d'un envoyé de Dieu, à la fois prophète et conducteur du peuple, traduit en justice et mis à mort, non par la volonté du peuple mais, comme Moïse, "à cause de lui", c'est-à-dire à cause de ses péchés. » *Ibid.*, p. 337.

<sup>76</sup> Du moins, pour la 1<sup>re</sup> partie du livre, car le passé de meurtrier de Jean va le rattraper et modifier sa conception du Bien et du Mal. (voir le chapitre III de mon mémoire)

<sup>77</sup> « L'organisation sadique-anale est facile à reconnaître comme formation prolongeant l'organisation orale. La violente activité musculaire exercée sur l'objet, qui la caractérise, trouve sa place comme acte préparatoire à celui de dévorer, qui ensuite disparaît comme but sexuel. L'acte préparatoire devient un but autonome. » Sigmund Freud, *L'Homme aux loups*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1990 [1918], p. 106.

annonce, par manque d'imagination, qu'il se fera prêtre (p. 63). Cette idée, peu rentable d'un point de vue économique, est vite oubliée au profit de la souffrance physique qui, elle, lui permet d'obtenir du plaisir : « Une seule chose m'excitait vraiment : la douleur. Je me coupais. Je le faisais en cachette (p. 38). » Tout acte masochiste, pour la psychanalyse, tire ses origines de la phase sadique-anale, lorsque le sujet apprend, par la force musculaire de l'intestin, à retenir et à expulser ses selles. Les excréments, « lors de leur passage dans l'anus, exerc[ent] une forte stimulation sur la muqueuse. Ce faisant, la sensation voluptueuse doit probablement surgir à côté de la douleur.<sup>78</sup> » Plaisir, douleur, érotisme se côtoient aux côtés d'une certaine révélation où le sujet prend conscience, grâce à son action musculaire, de son pouvoir d'emprise sur l'autre. Vis-à-vis de sa mère ou de toute autre personne qui lui apprend la propreté, il devient maître du moment où il exécutera l'évacuation de ses selles. De passif, qu'il l'était, en attente du sein, l'enfant devient actif et acquiert un pouvoir d'emprise sur l'objet.

Lorsque Freud découvre la pulsion de mort, tendance à revenir à un état de « stabilité inorganique », de quiétude totale, il modifie sa conception du sadisme (pulsion d'emprise, de destruction) qu'il croyait premier : il suppose désormais un masochisme dit primaire qui lui préexiste.

La libido [ou pulsion de vie] rencontre dans les êtres vivants (pluricellulaires) la pulsion de mort ou de destruction qui y règne et qui voudrait mettre en pièces cet être cellulaire et amener chaque organisme élémentaire individuel à l'état de stabilité inorganique (même si celle-ci n'est que relative). La libido a pour tâche de rendre inoffensive cette pulsion destructrice et elle s'en acquitte en dérivant cette pulsion en grande partie vers l'extérieur, bientôt avec l'aide d'un système organique particulier, la musculature, et en la dirigeant contre les objets du monde extérieur. Elle se nommerait alors pulsion de destruction, pulsion d'emprise, volonté de puissance. Une partie de cette pulsion est placée directement au service de la fonction sexuelle où elle a un rôle important. C'est là le sadisme proprement dit. Une autre partie ne participe pas à ce déplacement vers l'extérieur, elle demeure dans l'organisme et là elle se trouve liée libidinalement à l'aide de la coexcitation sexuelle dont nous avons parlé; c'est en elle que nous devons reconnaître le masochisme originaire, érogène<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> Id., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 111.

<sup>79</sup> Id., « Le problème économique du masochisme », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses universitaires de France, 1973 [1924], p. 291.

Par la suite, le sujet, ayant intériorisé les valeurs provenant de la société et de l'éducation parentale (le surmoi), peut retourner contre lui-même cette pulsion destructrice lorsqu'il va à l'encontre de ce nouvel idéal. L'automutilation d'Edgar provient en partie de son sentiment de culpabilité inhérent à la non-obéissance à cette morale qu'il a intériorisée. Dans une de ces scènes, frustré par sa mère qui l'a abandonné pour partir en voyage, il se prend lui-même comme objet de son sadisme : « J'avais attendu ma mère pendant une semaine en la maudissant de m'avoir laissé seul. [...] Je m'étais calmé quelques jours plus tard en me taxant d'une multitude de défauts, m'enfonçant un clou dans la cuisse pour me punir (p. 51). » Chez lui, le retournement contre la personne propre de la tendance sadique sert également à tourmenter sa mère, car le remords d'Edgar fait de nouveau place à la jalousie; sa mère, qui a visité les cryptes du Vatican, a eu une révélation devant un cadavre qui y était exposé : « Le corps de la béatifiée s'était mis à scintiller. [...] J'en voulais à ma mère de m'avoir oublié au profit d'une morte lointaine, étrangère, superflue, une morte qui ne se décomposait pas, une morte éternelle (p. 52). » C'est peu de temps après qu'il se mutile en se taillant les veines avec un rasoir, non plus, cette fois, pour se punir mais pour se venger.

Une fois qu'éprouver de la douleur est devenu un but masochiste, explique Freud, le but sadique, infliger des douleurs, peut aussi apparaître, rétroactivement : alors, provoquant ces douleurs pour d'autres, on jouit soi-même de façon masochiste dans l'identification avec l'objet souffrant. Naturellement, on jouit, dans les deux cas, non de la douleur elle-même, mais de l'excitation sexuelle qui l'accompagne, ce qui est particulièrement commode dans la position du sadique<sup>80</sup>.

Dans les actes de mutilation d'Edgar, se côtoient et alternent deux tendances contradictoires : autant ses blessures expriment un désir de se punir, autant elles sont l'expression de la tendance contraire, celle de causer de la douleur à sa mère, objet et cause à la fois de sa jalousie et de son repentir.

Dans son récit, Edgar, soignant Jean, affirme qu'il retrouve « le trouble de [son] adolescence (p. 76) ». Cela sous-entend que l'adulte aurait depuis lors trouvé une certaine quiétude, qu'il aurait refoulé ou sublimé sa tendance infantile et adolescente à l'autodestruction. En effet, il ne relate plus, dans ses analepses, d'épisodes de mutilation qui

---

<sup>80</sup> Id., « Pulsions et destins des pulsions », *op. cit.*, p. 27-28.

seraient survenus après sa tentative de suicide. D'autres faits portent plutôt à croire que, à un moment précis de sa vie, il a combattu consciemment, et non pas seulement par pure réaction, cette tendance. Jeune homme, il assiste aux funérailles de son grand-père paternel, et sa grand-mère lui remet, comme héritage, son journal de voyage.

Un passage surtout frappa mon imagination. Mon grand-père se trouvait à Goa, une colonie portugaise à l'époque [en 1940, aux Indes]. Il était entré dans une église du village côtier [...] Durant l'office, son regard avait été attiré par l'imposant crucifix qui surplombait l'autel. La douleur du Christ lui était alors apparue hideuse. « Comment avais-je pu adorer un homme supplicié, écartelé sur une croix, le visage défait et le regard implorant? » avait-il écrit ce jour-là. [...] Une conviction profonde l'avait saisi : on ne pouvait pas vivre en paix avec soi-même en s'agenouillant devant l'image de faiblesse et d'abdication que représentait le Christ crucifié. Sa souffrance ne sauverait pas le monde. La souffrance était la chose la plus inutile de la création. [...] Je donnais raison à mon grand-père : la souffrance du Christ n'était pas plus importante que la mienne (p. 64-65).

En minimisant, sous l'influence des écrits de son grand-père, la portée de la souffrance christique, en la reléguant du côté de la laideur et de l'inutilité, Edgar s'éloigne de sa tentation d'automutilation, car c'est le Christ, ce qu'il représente, qui l'a conduit sur cette voie destructrice.

Dans son texte « Psychologie des foules et analyse du Moi », Freud se questionne sur les causes du désir de se regrouper en une foule partageant la même croyance (Église) ou le même objectif guerrier (armée) : sentiment de toute-puissance, possibilité de laisser libre cours à ses instincts, contagion mentale, suggestibilité liée à l'influence d'un meneur (Christ, général, etc.), etc. Edgar, lui, est un solitaire, un narcissique : d'un point de vue religieux, il ne ressent pas ce besoin de regroupement. Pourtant, cela ne l'empêche pas de reproduire à sa façon certains de ces mécanismes (identification au Christ, projection sur Jean de ses désirs qui démontre un certain besoin de se lier à l'autre).

[...] la névrose exerce sur la foule une action désagrégeante, exactement comme l'état amoureux. Ainsi peut-on voir que, là où s'est produit un choc puissant aboutissant à la formation en foule, les névroses reculent et peuvent disparaître pour un temps. [...] Même celui qui ne regrette pas la disparition des illusions religieuses dans le monde culturel d'aujourd'hui, accordera qu'elles offraient à ceux qu'elles liaient, aussi longtemps qu'elles-mêmes étaient encore en vigueur, la protection la plus forte contre le danger de la névrose. [...] Tout cela se rattache des tendances sexuelles directes et inhibées quant au but. Abandonné à lui-même, le névrosé est contraint de substituer ses

formations de symptômes aux grandes formations de foules dont il est exclu. Il se crée son propre monde de fantasmes, sa religion, son système de délire et répète ainsi les institutions de l'humanité, avec une déformation qui témoigne nettement de la contribution par trop puissante des tendances sexuelles directes<sup>81</sup>.

Le système « religieux » d'Edgar est partie prenante de son délire : les tendances sexuelles directes (sadisme, mutilation) s'adjoignent l'imaginaire du corps christique et visent toujours le même objet, la mère; dans un schéma narratif de type greimassien, le corps christique, et ce qu'il représente, serait l'adjuvant idéal de notre héros dans sa quête incestueuse. Contrairement aux croyants et fidèles de l'Église, dont les « illusions religieuses » leur confèrent une voie (lois, morales) pour sublimer ou réfréner leurs pulsions, pour apaiser leur angoisse existentielle (croyance en une vie après la mort), l'identification d'Edgar au corps souffrant du Christ l'emmure plutôt dans sa folie destructrice.

De plus, n'ayant jamais eu de père, le jeune Edgar n'a pas été confronté en chair et en os au rival de tout enfant dans sa tentative de s'approprier l'amour maternel, à celui qui, par sa présence, interdit l'inceste et réfrène les pulsions de l'enfant. Par extension, l'éducation religieuse de la mère aurait pu jouer, plus tardivement dans l'histoire d'Edgar, ce rôle symbolique de père instaurateur de la loi; pourtant, au lieu de cela, l'éducation religieuse s'ajoute à ses fantasmes et les pervertit même davantage. Tout de même, Edgar s'est construit, faute de père réel, quelque chose comme un père imaginaire, car il reconnaît « avec un sentiment d'horreur, ce qu'aurait été [son] existence » si son père n'avait pas été tué dans un accident de voiture le jour de sa naissance (p. 28). Il sait très bien que sa jouissance aurait alors rencontré un obstacle de taille. Par la suite, sa mère, recluse dans un silence sur le père réel, ne transmet de son défunt mari que très peu de choses (jusqu'aux révélations du cahier). C'est le grand-père paternel et ses représentants, « le tapis du Cachemire » et « le journal de voyage », qui proposent à Edgar de nouvelles façons d'envisager le réel.

Ce tapis avait de la valeur et constituait l'unique héritage que mon père avait reçu du sien. Ma mère en avait hérité. Je l'avais toujours vu dans notre salon. Plein d'histoires plus fausses que vraies couraient autour de ce tapis, surtout autour de son premier propriétaire. Mon grand-père avait vécu dans les grottes de l'Himalaya, échappé à la

---

<sup>81</sup> Id., « Psychologie des foules et analyse du Moi », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1981 [1921], p. 240-241.

morsure d'un cobra et même participé à une chasse au tigre. Son tapis m'avait raconté un monde différent du mien (p. 35).

Ce grand-père décrit un monde où les dieux (hindous) chantent, dansent et rient, et où la souffrance est inutile. Dans le journal du grand-père et dans le tapis du Cachemire, Edgar trouve un discours qui met en dormance son identification au Christ, identification qui l'a conduit à l'automutilation et au suicide; un discours qui tire profit des paradoxes du christianisme et de la croix : déification d'un homme supplicié, vénération de la faiblesse et de l'abdication du Christ crucifié... (p.64) Que le messie, envoyé de Dieu qui restaure le royaume, soit crucifié met fin à l'espoir d'Israël et apparait illogique, mais Paul veut que l'homme reconnaisse les limites de la « sagesse » et de la raison; et que les desseins de Dieu lui échappent. Pour les chrétiens, en effet, croire au langage de la croix nécessite de reconnaître la « folie » du christianisme, comme l'enseigne saint Paul, c'est-à-dire cette « folie » qui met dans le faible et le pauvre la puissance du salut<sup>82</sup>. Mais la souffrance et la mise à mort du Fils prennent sens avec la Résurrection qui situe l'avènement du Royaume après la mort. La kénose christique et la croix renversent et transcendent la faute d'Adam qui a voulu se faire égal en connaissance de Dieu; en prenant forme d'esclave et en mourant sur la croix, Jésus, nouvel Adam, rachète la faute et appelle l'humanité à un nouveau départ. Mais cette souffrance christique, comment peut-elle racheter la faute de l'homme si elle émane d'un autre divin? Le dogme de l'Incarnation (et de la Rédemption) résout, pour les chrétiens, ce paradoxe en posant la double nature (humaine et divine) du corps christique : dans sa condition d'homme, Jésus a souffert et a enduré les tourments de la croix sans distinction de nature.

Selon sa compréhension de la Croix, le grand-père d'Edgar ne voit dans la souffrance christique que mépris envers la vie matérielle : « Une conviction profonde l'avait saisi : on ne

---

<sup>82</sup> « Le langage de la croix, en effet, est folie pour ceux qui se perdent, mais pour ceux qui sont en train d'être sauvés, pour nous, il est puissance de Dieu. [...] En effet, puisque le monde, par le moyen de la sagesse, n'a pas reconnu Dieu dans la sagesse de Dieu, c'est par la folie de la prédication que Dieu a jugé bon de sauver ceux qui croient. Les Juifs demandent des miracles et les Grecs recherchent la sagesse : mais nous, nous prêchons un Messie crucifié, scandale pour les Juifs, folie pour les païens, mais pour ceux qui sont appelés tant Juifs que Grecs, il est Christ, puissance de Dieu et sagesse de Dieu. Car ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes et ce qui est faiblesse de Dieu est plus fort que les hommes. » (1Co 1, 18-25)

pouvait pas vivre en paix avec soi-même en s'agenouillant devant l'image de faiblesse et d'abdication que représentait le Christ crucifié (p. 64). » Pour Feuerbach, le but du christianisme (le salut de l'homme, de son âme) détourne le chrétien des joies de la vie terrestre qui sont pour lui sources de perdition. Ce discours, le grand-père d'Edgar ne peut pas l'admettre, car la croyance en une vie éternelle, en un paradis après la mort, qui ne serait que « vie spirituelle », fait de la vie ici-bas, quelque chose à rejeter, à combattre.

L'autre vie, la vie céleste n'est autre que la vie spirituelle déjà, séparée ici-bas de la vie naturelle, mais ici encore prise dans cette dernière. Ce que le chrétien exclut déjà ici-bas, comme la vie sexuelle, est aussi exclu de l'autre vie. La seule différence est que là-bas il est *libre* de ce dont il *désire* ici-bas se libérer, et dont il cherche par la volonté, la ferveur, la chasteté à se libérer. C'est pourquoi cette vie est pour le chrétien une vie de douleur et de peine : ici-bas il est encore prisonnier de son *contraire* (Gegensatz), il doit lutter contre les plaisirs de la chair, les attaques du diable<sup>83</sup>.

La critique par le grand-père de la souffrance christique modifie la vision du monde d'Edgar, mais sans parvenir à faire entrer le petit-fils dans le monde de joie, de danse et de rire qu'elle propose. Edgar est bel et bien pris dans son délire. Il a, en quelque sorte, besoin de s'identifier au Christ pour parvenir à son but, qui est d'obtenir l'amour de sa mère : ainsi, il lui est impossible d'abandonner complètement cette voie. « La lecture de ce passage [celui du journal de voyage du grand-père] m'avait rappelé ma frayeur d'enfant provoquée par le récit du massacre des saints Innocents. [...] Personne ne devait souffrir et mourir pour Lui, surtout pas les enfants. Je n'avais pas besoin du Christ, j'avais mes Notre Père (p. 65). » Sous l'influence de son grand-père, Edgar déplace de nouveau et avec plus de vigueur sa ferveur catholique pour le corps christique dans la prière du Notre Père que sa mère lui a apprise<sup>84</sup>. Il demeure ainsi, mais d'une autre façon, sous l'emprise de son désir incestueux, car son choix de se tourner vers cette prière, et d'en faire un symbole personnel de piété, survient sur son lit d'hôpital alors qu'il vient de faire la promesse à sa mère de ne plus se mutiler; il change donc un scénario pour un autre. Par contre, ce déplacement n'est pas sans effet, car il refoule la tendance sadique du jeune Edgar, le Notre Père ne portant pas aux mêmes conséquences. Mais la pulsion sadique d'Edgar continue d'agir, elle se transpose dans ses fantasmes et dans

<sup>83</sup> Ludwig Feuerbach, *op. cit.*, p. 324.

<sup>84</sup> Je reviendrai sur la signification purificatoire du Notre Père pour Edgar au chapitre III lorsque je traiterai de la pureté et de la souillure.

ses rêves (voir 2.2). La rencontre et la vue du corps souffrant de Jean va, par la suite, (ré)actualiser son sadisme et le tourner cette fois vers le monde extérieur. Josiane Gravel en sera la victime.

## 2.2 Transpercer le corps<sup>85</sup>

When the knife thrown by mum/transpierced my  
chest/ fixing my body on the yellow wall of the  
kitchen/it was impossible for me to escape/the  
sensation and the idea/I was nothing but/a  
dragonfly fixed on a wall by a pin<sup>86</sup>  
Larry Tremblay

Les premières lignes du récit nous plongent en plein au cœur d'un rêve d'Edgar. Alors assoupi au cimetière sur la tombe de sa mère, peu après avoir pris connaissance du contenu du premier cahier (nuit de noces, violence du père), il dort, l'âme en paix, croyant avoir été le « sauveur » de sa mère : « ma naissance l'avait délivrée de son bourreau » (p. 86). Il semble donc que, frappé par les révélations du cahier<sup>87</sup>, Edgar a cherché à apaiser son angoisse en puisant encore une fois dans le terreau des signifiants christiques. Cette fois, ce n'est plus le corps souffrant qui lui permet cette identification, mais bel et bien le corps rédempteur. Par contre, la volonté salvatrice d'Edgar, par la liaison *sine qua non* du corps

<sup>85</sup> Nous allons voir au cours de ce chapitre que le terme *transpercer* est polysémique dans ce roman, qu'il s'intègre dans un réseau de significations. De plus, il a de fortes résonances avec l'Évangile de Jean (Jo., 19, 31-37) qui raconte l'épisode du coup de lance donné au Christ sur la croix : « Ils verront celui qu'ils ont transpercé. » Par contre, je m'en tiendrai ici au réseau de significations internes au texte de Larry Tremblay. J'y reviendrai au chapitre 3 où je traiterai davantage de la Rédemption, car le sang et l'eau, qui sortent du côté du Christ percé par la lance du soldat romain, ont été perçus comme des signes de purification de l'humanité, les signes d'un nouveau baptême.

<sup>86</sup> DC, p. 41.

<sup>87</sup> « J'étais ébranlé. J'avais le sentiment que la maison venait de s'ouvrir en deux, laissant monter de la cave un cri de rage (p. 82). » Rappelons que la maison est un représentant du corps de la mère : Edgar compare la chambre à un ventre qui le digère (p. 89), la maison, elle, serait, selon lui, « contaminée par le désir malsain que [sa mère] avait eue pour son mari (p. 107) », etc.



rédeempteur au corps souffrant, ravive le sadomasochisme qui la sous-tend<sup>88</sup>. Le contenu manifeste de son rêve, rêve qui survient immédiatement après cet épisode, est assez éloquent : son corps sera violenté, *transpercé*, et il ne peut y échapper.

La flèche allait me transpercer la nuque<sup>89</sup>. J'avais beau courir en tous sens, dévaler des chemins abrupts, enjamber des fossés, grimper des collines, elle devinait mes déplacements, me pourchassait comme une bête aux abois. Je n'avais aucune chance de m'en sortir. Résigné, je cessai de courir et, droit comme un arbre, attendis le coup fatal (p. 11).

En débutant par une scène onirique, le texte de Tremblay s'ancre d'emblée dans le monde des désirs inconscients d'Edgar<sup>90</sup>. De plus, ce rêve de la flèche qui le poursuit revient à trois reprises dans le récit (p. 11, 44 et 115). Sa récurrence signale par le fait même l'insistance d'un désir, le moteur du rêve, à faire retour, à s'imposer.

Le rêve de la flèche est une production fantasmatique d'Edgar à l'âge adulte, qui, malgré certaines divergences, s'inscrit dans la logique de ses rêves d'enfance dont certains détails sont dévoilés plus tard dans le récit par le biais d'analepses. J'ai déjà mentionné que le récit des saints Innocents avait perturbé le jeune Edgar et que des visions « de corps de bébés ensanglantés, *transpercés* (p. 63, c'est moi qui souligne) » avaient par la suite investi ses nuits. Edgar parle alors de cauchemars, de sentiments d'angoisse. Mais ce qui crée l'angoisse chez lui, c'est la crainte d'être arraché à sa mère. Il ne craint pas la souffrance corporelle. Au

<sup>88</sup> « Le rituel sanglant du sacrifice a des racines si profondes dans l'humanité religieuse, il a informé si profondément la piété juive (Heb., 9, 22), que la rédemption accomplie par le Christ n'aurait pu se faire agréer si facilement et attirer à elle tout le mouvement religieux de l'Ancien Testament, si elle ne s'était reliée à ce rituel par la mort sanglante du Christ, soulignée si fortement par le disciple bien-aimé qui en fut témoin (Jo., 19, 34-35), et qu'évoque expressément la consécration de la coupe à la Cène. » Louis Richard, *Le Mystère de la Rédemption*, Tournai, Desclée de Brouwer, coll. « Bibliothèque de Théologie », 1959, p. 86.

<sup>89</sup> La flèche, comme le mot *transpercer*, a également des connotations extratextuelles. Elle fait référence au martyr de saint Sébastien. On sent que l'auteur s'est amusé à créer un réseau de significations extratextuelles, car la figure de saint Sébastien, en plus de créer l'analogie au martyr par sagittation, joue également sur l'ambiguïté sexuelle; l'androgynie de Sébastien, mise en évidence dans de nombreuses représentations artistiques, en a fait une figure du désir homosexuel. Pour une analyse exhaustive de la figure de saint Sébastien, voir l'ouvrage de Jacques Darriulat, *Sébastien le renaissant. Sur le martyr de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Paris, Lagune, 1998, 253 p.

<sup>90</sup> « [...] le rêve est la satisfaction (déguisée) d'un désir (réprimé, refoulé). » Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2010 [1900], p. 200.

contraire, il en jouit (scènes de mutilation). Les informations sur le contenu du matériel onirique antérieur au rêve de la flèche montrent alors une obsession fortement ancrée chez lui pour les corps violentés. Le rêve de la flèche semble donc être la manifestation déplacée et transformée d'un désir sadique et pervers ayant ses origines dans l'enfance d'Edgar.

Le jeune Edgar est attaché à ces scènes bibliques qui suggèrent la barbarie, et elles sont devenues des éléments majeurs de son monde imaginaire et onirique. Lorsqu'il revient du cimetière avec la victime, qu'il a mise dans le coffre de sa voiture, Edgar chute dans son garage, se cogne la tête et s'évanouit :

[...] je vis se dessiner sous mes yeux, en lettres de sang, un vers d'Homère que j'avais lu à l'école. Un vers qui revenait souvent dans l'Iliade pour signifier que la mort venait de s'emparer d'un soldat transpercé par une lance ou décapité par le glaive de son adversaire. Un vers tout simple que je me récitais comme une prière avant de m'endormir. Et les ténèbres descendirent sur ses yeux (p. 17).

Ce vers que le jeune Edgar se répète pour s'endormir a des liens directs avec sa fixation sur les corps *transpercés* et violentés. Pour lui, la culture grecque, ici convoquée par l'entremise de la poésie homérique, consolide sa perversion issue des récits bibliques; tronquée comme les corps des soldats<sup>91</sup>, cette poésie n'est plus qu'orgie de chair sanguinolente (lettres de sang) et lui offre d'autres images ou éléments qui enrichissent son monde imaginaire. Par ailleurs, ce vers (comparé à une prière), qui renvoie à des images de boucherie similaires au massacre des saints Innocents, n'est pas générateur d'angoisse mais plutôt d'apaisement, car, dorénavant, les images de violence et de souffrance corporelle lui servent, en quelque sorte, de berceuse.

Que ce soit pour s'endormir (vers homérique), pour apaiser son angoisse et sa jalousie (les saints Innocents, identification à la souffrance christique), pour se punir (scène du clou) ou pour jouir (mutilation), les fantasmes violents d'Edgar servent de soupape à ses pulsions sexuelles. En effet, telle la pulsion orale, la pulsion sadique-anale « est propre à

---

<sup>91</sup> Le soldat transpercé par une lance résonne avec la scène du coup de lance donné au Christ sur la croix. Par contre, par un retournement des choses, le soldat goûte, cette fois-ci, à sa propre médecine, car, pour Edgar, transpercé ou être transpercé est du même ordre.

servir d'intermédiaire à l'*étayage* de la sexualité sur d'autres fonctions du corps<sup>92</sup> ». De plus, Edgar est demeuré fixé à son premier objet d'amour qu'est la mère, et ses gestes de mutilation sont toujours liés à cet amour maternel qu'il recherche; s'il se mutile pour jouir, il le fait également pour se punir d'avoir eu de mauvaises pensées envers sa mère (sentiment de culpabilité) ou pour attirer sa compassion (pulsion d'emprise). Après s'être tranché les veines et s'être retrouvé à l'hôpital, Edgar fait la promesse à sa mère de ne plus recommencer. Sa tendance sadique rencontre alors un premier obstacle, car elle entre en conflit avec son objectif : sa mère, en apprenant que son fils se mutile, semble plutôt développer de la haine à son égard : « elle m'avait giflé ». La prière du Notre Père déplace vers le père l'identification à la souffrance christique et devient un compromis acceptable pour le jeune Edgar. Il demeure ainsi lié à sa mère : la religion catholique (récits bibliques, messe, Notre Père) jouant pour eux un rôle important dans leur relation intime<sup>93</sup>. De surcroît, cette prière renforce leur lien incestueux, puisque, par elle, Dieu remplace le père réel d'Edgar et, du même coup, place la mère et le fils au même niveau dans la hiérarchie familiale, comme l'indique le possessif du syntagme nominal « Notre Père » qui les rend tous les deux fils et fille d'un Père idéal et divin. À cela s'ajoute le mystère de la Trinité qui fait du Père et du Fils des êtres consubstantiels, et qui fait du Christ, en quelque sorte, un être incestueux par essence<sup>94</sup>. Le refoulement de la tendance sadique d'Edgar, favorisée par cette nouvelle fixation, se poursuit, voire se complète, avec le rejet de la figure christique (journal du grand-père) qui avait déclenché sa perversion sadique : « Je n'avais plus besoin du Christ, j'avais mes Notre Père (p. 65). »

<sup>92</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 110.

<sup>93</sup> « Avant de me mettre au lit, ma mère me lisait des passages de la Bible (p. 63). »

<sup>94</sup> La mariologie, étude des questions religieuses à propos de la figure de la Vierge Marie, va jusqu'à faire de Jésus et de Marie un couple. « N'ayant pas de géniteur masculin, Jésus s'identifie en personne à ce nouveau commencement, non à partir de sa résurrection d'entre les morts (Rm 1, 3-4), mais dès sa conception (Lc 1, 31-35). Il devient dès lors plus compréhensible que le parallèle paulinien Adam-Christ ait vite donné naissance à un parallèle Ève-Marie, au détriment de la logique des métaphores (la relation de Jésus et de sa mère se « conjugalise » sur le modèle de la relation Adam-Ève...). » Dominique Cerbelaud, *Marie un parcours dogmatique*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Cogitatio fidei », 2003, p. 293.

Le rêve de la flèche (et le mot *transpercer* qui le lie aux productions oniriques d'enfance) est une expression autre de cette tendance sadique infantile qui a été refoulée. Par ailleurs, son contenu manifeste diffère des images de corps mutilés des saints Innocents et des soldats homériques; il ne s'agit plus de jouir de la victime, mais d'être lui-même l'objet de l'atteinte. Nous savons depuis le travail de Freud que c'est par l'entremise du contenu latent du rêve que l'on parvient à sa véritable « solution<sup>95</sup> », mais que le contenu latent se laisse difficilement appréhender parce qu'il a été transformé par le travail du rêve (déplacement, condensation). En réalité, le rêve, dont le but est de satisfaire un désir tenu à distance par les censeurs du moi (morale, éducation, etc.), doit déjouer ces résistances en modifiant les pensées latentes<sup>96</sup>. L'insistance du texte de Larry Tremblay sur la vie onirique de son personnage, tant infantile qu'adulte, et le fait qu'il noue les rêves d'Edgar par les mêmes signifiants tout en jouant sur la réversibilité de la pulsion (transpercer et être transpercé) permettent de dévoiler graduellement le désir sadique d'Edgar.

Pour chaque nouvelle occurrence de ce rêve, les événements récents vécus par Edgar modifient le rêve de la flèche. La deuxième occurrence de ce rêve survient le lendemain de l'agression. Avant de s'endormir, Edgar doute de ses capacités à bien soigner la victime et se remémore des souvenirs de sa mère : son rôle d'infirmière, mais surtout sa décrépitude corporelle en fin de vie, son incontinence, etc. Par la suite, épuisé, Edgar prend un bain et s'endort. « Ma course devenait de plus en plus pénible, mes bottes s'enfonçaient dans la vase. Je n'arrivais plus à me dégager, prisonnier de la boue. Une femme tentait de venir à mon secours mais trop tard (p. 44). » À son réveil, il associe la femme de son rêve à Josiane Gravel, l'infirmière qui « avait soigné [sa] mère à la maison avant son hospitalisation (p. 44) ». Mais Josiane Gravel représente plus qu'une simple infirmière pour Edgar, car elle est la seule femme qu'il a aimée. Il l'a même demandée en mariage alors que sa mère était mourante.

---

<sup>95</sup> Id., *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 319.

<sup>96</sup> Pour Edgar, le refoulement de sa pulsion sadique provient de la promesse faite à sa mère de ne plus se mutiler et de son identification consciente au Notre Père plutôt qu'au corps christique. Ces obstacles (résistances) obligent la pulsion à s'exprimer autrement. Le rêve de la flèche est un exemple de manifestation déguisée de cette force pulsionnelle.

J'avais cru qu'elle allait acquiescer à ma demande. Mon cœur bondit dans ma poitrine. Mais elle recula, paraissant tout à coup interloquée. [...] Je me levai pour la prendre dans mes bras. Elle me gifla. Elle s'excusa aussitôt. [...] Josiane Gravel me regarda avec tant de mépris que ses crachats m'auraient fait moins mal (p. 46-47).

Cette femme est une espèce de prolongement de la mère condamnée à mourir, car elle devient l'objet sur lequel l'amour exclusif et sadique d'Edgar se tourne. Mais l'échec pathétique de la tentative d'approche d'Edgar frappe encore d'un interdit sa passion amoureuse. Blessé par ce refus, il éprouve du dégoût et développe de la haine pour Josianne Gravel. Ce schéma amour/haine répète le modèle relationnel mère/fils où l'ambivalence des sentiments s'exprimait avec force; deux personnes se font du mal en pensant se faire du bien. Lorsque, quelques mois après l'enterrement de sa mère, Edgar reçoit le premier cahier de la mère de la part de Josiane Gravel, celle-ci se voit impliquée dans une histoire familiale qui tend à se répéter et dont elle sera la victime.

Josiane Gravel porte la mémoire de la mère : elle détient ses deux cahiers intimes et ses secrets, et décide de les faire parvenir séparément à Edgar. Les révélations qu'ils contiennent modifient le sens de la vie et des actions du fils<sup>97</sup>. Dans le premier cahier, la description de la nuit de noces, de la violence du père, constitue, selon les dires et les prémonitions de la mère, une fatalité pour Edgar : « À présent, je faisais le lien entre ce visage austère, au regard dur, et celui que me renvoyait mon miroir : je ressemblais à mon père. Ma mère ne s'était pas trompée là-dessus, elle qui m'avait tant de fois répété qu'en vieillissant je deviendrais " son portrait tout craché " (p. 83). » Ainsi, le sadisme exacerbé d'Edgar répète et renouvelle la violence destructrice de ce père qui lui était jusque-là véritablement inconnu; la « scène primitive » que représente le cahier jouant pour le fils le rôle d'un « réservoir de préfigurations » à l'image du Pentateuque et des Livres prophétiques pour les Évangiles et pour le Christ, figure d'accomplissement.

---

<sup>97</sup> L'action du récit s'ouvre sur la scène d'agression au cimetière. Élément déclencheur en quelque sorte. Mais si Edgar s'est retrouvé au cimetière ce soir-là, c'est parce qu'il a pris l'habitude de se recueillir tous les jours sur la tombe de sa mère, et ce, après la lecture du premier cahier. Lecture qui, de plus, a ravivé son désir d'identification au Christ, au Christ salvifique et rédempteur cette fois-ci, comme l'indique ces paroles : « J'avais été son [la mère] sauveur (p. 86) ». Paroles qui seront, par la suite, « déplacées » sur la victime : « Je serais son [la victime] sauveur (p. 16). »

Son Alexis avait été d'une incroyable brutalité avec elle. Pour jouir, il l'avait traitée de putain, l'avait frappée. Ma mère avait pleuré toute la nuit en silence de peur de le réveiller. Son sexe saignait, elle avait peur de mourir, mais elle n'osait pas se lever du lit. Au petit matin, son mari tout neuf s'était comporté comme s'ils formaient un couple le plus heureux du monde. Ma mère précisait qu'elle avait rincé dans le lavabo de la salle de bains le pyjama de son mari et sa propre chemise de nuit. Elle avait été jusqu'à faire tremper les draps dans la baignoire, honteuse que des employés de l'hôtel où ils étaient descendus jettent un regard indigné sur les restes de leur nuit de noces (p. 82).

Le sexe du père a *transpercé* la mère, a déchiré sa chair. Edgar, lui, *jouit* en se mutilant, endossant à la fois le rôle actif du père et passif de la mère; les deux pôles du sadomasochisme. Le texte noue donc ensemble la sexualité et la jouissance avec la violence, la chair meurtrie et le sang. Lorsqu'Edgar assassine Josiane Gravel à coups de couteau, il accomplit jusqu'à la démesure les prémonitions et les craintes de la mère. Comme le sexe du père qui ouvre la chair maternelle, il pénètre le corps de Josiane Gravel jusqu'à la mort. « J'étais devenu un meurtrier (p. 117) », écrit Edgar qui répète la violence paternelle; le père qui a bafoué et outragé sa femme la nuit de ses noces, qui l'a symboliquement assassinée<sup>98</sup>.

Au cimetière, lorsqu'Edgar s'approche de la victime, il entre en contact avec « [une] pauvre fille qui [a] subi les pires outrages (p. 12) ». Il tombe sur un corps autre violenté et *réel*, non plus seulement une production de ses fantasmes : un corps qui, comme celui de sa mère, a été « victime de la sauvagerie des hommes (p. 22) », et qui porte de nombreuses marques et séquelles de l'agression : visage enflé et déformé, entaille dans la cuisse droite, chair sanguinolente, mais surtout une longue branche insérée profondément dans l'anus. Par esprit de vengeance, Jean a été « embroché [par ses agresseurs, des cavaliers de l'Apocalypse,] afin qu'il revive l'horreur du viol qu'il a fait subir à sa victime (p. 139) ». Car Jean, qui, en réalité, est le caporal Alex Lévis, avait auparavant sauvagement mutilé la chanteuse Émilie Langevin; un meurtre sordide par lequel elle a eu « le vagin et l'anus déchirés [par son] couteau (p. 137) ». Ainsi, il y a similitude et répétition dans les actes d'agression : anus perforés et déchirés d'Émilie Langevin et du caporal, mais également trois assassinats similaires, celui de Josiane Gravel et d'Émilie Langevin, tous les deux à l'aide d'un couteau (et, dans le cas du caporal, le meurtre est une véritable pénétration)... et celui

---

<sup>98</sup> « Si je n'avais jamais connu mon père, mort le jour de ma naissance, je doutais à présent d'avoir connu ma mère, morte la nuit de ses noces (p. 83). »

symbolique de la mère d'Edgar. Par ailleurs, le matricide de Jean, qui conclut le récit, apothéose de cette horreur incestueuse, accomplit les écritures du cahier de la mère : Jean, une extension et une autre possibilité du moi d'Edgar, tel un serviteur fidèle et obéissant, réalise les fantasmes incestueux de son « maître »<sup>99</sup>.

C'est à la troisième occurrence du rêve de la flèche, qui survient la nuit du meurtre de Josiane Gravel, qu'Edgar lie, et ce, sans équivoque, Jean à son désir de transpercer et d'être transpercé.

La flèche. Elle me pourchassait de nouveau. Cette fois-ci, j'entrevis l'homme qui l'avait décochée. Il marchait lentement vers moi, une arbalète dans les mains. Je fuyais à toutes jambes, tentant d'éviter les obstacles, les arbres qui sortaient brusquement de terre sur mon chemin. À bout de souffle, à genoux, je sentis ma nuque craquer sous l'effet de l'impact. J'ouvris les yeux, quelqu'un se trouvait dans le salon. Je distinguais, dans la pénombre, la silhouette efflanquée d'une créature d'outre-tombe. L'homme à l'arbalète, sorti de mon rêve, s'approcha de moi. C'était Jean (p. 115-116).

Nous savons que le moi d'Edgar se compose de plusieurs identifications : identification au corps christique, à sa mère, à Jean, à la violence du père (malgré lui)... De plus, Edgar porte en lui un sentiment d'incomplétude, d'inconsistance, qui provient de la méconnaissance de ses origines.

Profitant d'un moment où sa lucidité lui était revenue, j'avais demandé à ma mère mourante pourquoi elle avait jeté, le jour même de mes sept ans, tout ce qui avait appartenu à mon père, ne mentionnant plus jamais son nom et son existence. J'espérais naïvement que sa réponse me redonne la vie, comme si, à ma naissance, elle avait triché, gardant dans ses entrailles ma vitalité, ne laissant sortir de son ventre qu'une coquille vide qu'elle avait appelé Edgar, un prénom dur comme un morceau de bois carbonisé (p. 71).

Son sentiment d'incomplétude, sentiment d'être une « coquille vide », semble le pousser à introjecter les caractéristiques de l'autre, sa mère en l'occurrence, mais également son

---

<sup>99</sup> Jean, alias Alexis Lévis, dont la mère est la propriétaire d'un commerce de toilettage pour chiens, est associé, à la fin du récit, à un chien appartenant à Edgar : il est enchaîné à son lit, porte un collier, se comporte même comme tel. « Avant de partir au travail, je disposais sur le plancher de sa chambre nourriture et eau en grande quantité. [...] Il se sentait délaissé. [...] À mon retour, une odeur d'excréments d'une violence inhabituelle m'accueillit. Je montai à l'étage. Jean avait déchiré les draps de son lit, renversé les meubles qu'il avait pu attraper, cassé ce qui pouvait l'être. Il s'était coupé avec les éclats de la lampe en céramique posée sur la commode. Sa merde, son urine, son sang recouvraient les murs, les débris. En m'apercevant, il s'était mis à rire. Je n'avais jamais vu Jean rire (p. 149-150). »

discours (récits bibliques et le Notre Père). Comblé ce vide lui donne l'impression de donner un sens à sa vie : « je voulais souffrir mieux que lui », « j'avais été son sauveur », etc. Lorsque Jean, la victime, devient sa possession, sa « poupée inerte », il trouve en lui un semblable, un corps souffrant et malléable, sur lequel il peut maintenant projeter et réaliser ses fantasmes. En réalité, pour lui, ce corps est vidé de toute substance, car Jean devient son objet et même son chien, et réalise à sa façon la kénose christique, c'est-à-dire qu'on reconnaît dans sa servitude la vie du Fils obéissant, et ce, jusque dans la mort, à la volonté du Père<sup>100</sup>. Ce Fils qui a dû renoncer au « rayonnement de sa divinité en son humanité<sup>101</sup> ».

Pour Edgar, le corps souffrant de Jean, par sa malléabilité, par sa servitude, devient le lieu idéal où peuvent converger ses fantasmes. Il lui donne, en réalité, une deuxième vie, une vie lavée et purifiée du péché « originel » de la nuit de noces : « J'écoutais la respiration de Jean, j'entendais ma vie. Je renaissais comme si la chambre accouchait d'un autre Edgar, né d'aucun parent, né plutôt de cet homme respirant le noir de mon passé (p. 90). » Conçu par et dans la violence, Edgar, « le portrait de son père », pour ne pas dire créé à l'image de son père<sup>102</sup>, répète les conditions de sa genèse dont il voudrait bien se défaire. Sa haine du sexe, qui en découle, le force à réprimer ses pulsions : « je m'étonnais de la fragilité des sentiments et de leur potentiel dangereux (p. 47) ». Cette haine déplace et transforme le désir, le pervertit (fixation sur la mère, jouissance sadique, compulsion à l'autopunition, etc.). Comme si, en cherchant à nier cette violence inhérente à la vie et à la sexualité, Edgar ne faisait que « l'engrosser » jusqu'à ce qu'elle s'exprime dans toute sa démesure.

---

<sup>100</sup> « L'incarnation n'est pas seulement l'union hypostatique, permanente et identique en Jésus dans le sein de la Vierge jusqu'à la gloire de la résurrection ; elle est aussi un fait accompli dans le concret de l'histoire et qui comporte initialement une " kénose ", selon le terme de saint Paul (Phil., 2, 7). L'Apôtre exprime par là le dépouillement de la gloire divine à laquelle le Verbe avait droit en s'incarnant ; tel est aussi le sens du *Verbum caro* de saint Jean, la chair désignant l'homme dans la faiblesse de sa condition terrestre. » Louis Richard, *op. cit.*, p. 238.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> En effet, il y a une similitude entre le père d'Edgar, mort le jour de sa naissance, un esprit ou un être immatériel pour le fils, et le Dieu créateur. Quand la mère insiste sur leur ressemblance, on ne peut que penser aux fameuses paroles de lu livre de la Genèse : « Dieu créa l'homme à son image » (Gn., 1, 27).



Une scène, apparemment énigmatique, celle du crucifix sodomite (le chapitre « La tache », p. 91-95), montre un autre effet de ce déplacement et dévoile, du même coup, ses désirs homosexuels qui sont le corollaire de son identification à sa mère. Un soir, Edgar, attendri par la ressemblance de Jean au Christ, dépose un baiser sur son front. En se relevant, il hallucine sa mère à la place de Jean. Terrifié, il s'enfuit de la maison. À son retour, il prend un bain, somnole, et se perd dans ses pensées : « le massacre des saints Innocents, mon grand-père, sa révolte devant l'image de la crucifixion, le mystère de la souffrance... Lui et moi, nous nous étions peut-être trompés. Et si la venue du Christ méritait la mort de milliers d'enfants? (p. 92) » Par la suite, il réalise que du sang, le sien, « beaucoup de sang », est mélangé à l'eau du bain. Pourtant, il est incapable de trouver la cause et la provenance de ce sang : « Quelque chose avait saigné dans mon bain, quelque chose qui venait d'ailleurs, c'était à cette conclusion que je ne cessais d'aboutir (p. 93). » Le lendemain matin, signe de sa foi recouvrée en le corps souffrant, il tient à remettre le crucifix, qu'il avait retiré d'au-dessus du lit de sa mère. Il le retrouve dans la commode jouxtant le lit, là où il l'avait lui-même rangé, en deux morceaux : « Le Christ, avec sa croix, était sectionné de façon presque égale, comme si quelqu'un l'avait scié à la hauteur du nombril. Pendant un instant, j'ai imaginé que Jean avait... Non, encore une fois, la peur faisait naître en moi des suppositions farfelues (p. 94). » Après avoir replacé le crucifix, Edgar retourne dans sa chambre :

Dès que j'entrai, je remarquai une tache sur mes draps à l'endroit où, assis, je m'étais endormi. J'enlevai le pantalon de mon pyjama et le retournai : il y avait aussi une tache. Pas de doute possible, c'était du sang. Je me précipitai à la salle de bains et m'examinai devant le miroir. Je ne remarquai rien d'anormal, ce qui ne fit qu'accroître mon angoisse (p. 94).

Même si Larry Tremblay ne fait pas dire à Edgar ce à quoi le crucifix a servi, il ne fait pas de doute qu'Edgar, a reproduit à sa manière la scène d'agression du cimetière. Comme Jean, il a été « embroché », il a eu l'anus déchiré. Mais se condensent également dans cette scène du *crucifix sodomite* nombre de signifiants de la nuit de noces : le sexe (l'anus pour Edgar) de la mère qui saigne, le pyjama souillé du mari et les draps tachés par les restes des ébats sexuels des jeunes mariés. Edgar, figure d'accomplissement comme le Christ qu'il veut être, accomplit donc ce qui est écrit dans le cahier, le répète, mais sans le copier, en le variant plutôt, en le jouant sur le mode de la jouissance et de la perversion.

## CHAPITRE 3

### PURETÉ/SOUILLE

« L'absence, ou la défaillance de la fonction paternelle à faire un trait unaire entre sujet et objet, produit [...] cette figure étrange, qui est celle d'un englobement étouffant (le contenant comprimant le moi) en même temps que vidant (le manque d'autre en tant qu'objet, produit du nul à la place du sujet). Le moi se lance alors dans la course aux identifications réparatrices du narcissisme, identifications que le sujet éprouvera comme in-signifiantes, "vides", "nulles", "dévitalisées", "marionnettes". Un château vide hanté de fantômes pas drôles du tout... "impuissant" dehors, "impossible" dedans<sup>103</sup>. »

Julia Kristeva

« Tout à l'heure j'ai vomi. Ça venait de mon estomac mais c'était plutôt une question d'idées. Je vomissais ce que j'avais dans la tête. Un tourbillon de pensées<sup>104</sup>. »

Larry Tremblay

#### 3.1 Le fœtus fatal

Le premier chapitre « La chose », qui relate la scène d'agression au cimetière, met en évidence le corps-déchet de la victime (et ses déjections). Laisse pour morte, après qu'on l'a battue et qu'on lui a planté une branche dans le corps, la victime s'apparente à un cadavre et devient une chose en trop comme cette bouteille de bière consommée par l'un des agresseurs/cavaliers de l'Apocalypse « *jeté[e]* [...] simplement pour s'en débarrasser (p. 12). » Le texte, en mettant d'emblée l'accent sur le corps-déchet de la victime, questionne

---

<sup>103</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1980, p. 60.

<sup>104</sup> H, p. 28.

le devenir du cadavre (sous-entendu du Christ) : une matière en trop, bonne à jeter<sup>105</sup>. Le cadavre, explique Kristeva, « est la pollution fondamentale », car il rappelle au sujet qui le regarde sa finitude, « il est [donc] à exclure »<sup>106</sup>. Effet de texte, la peur d'Edgar devant le corps de Jean, la victime, correspond, à un degré moindre, la victime n'étant pas encore associée au Christ, à l'effroi des apôtres devant la réalité du corps du Fils brisé et « fini » après le supplice de la croix; douleur décuplée face à la mort de l'homme porteur de la Parole et du Verbe réduit à une masse inerte, sans vie et sans espoir.

Lorsqu'Edgar lui retire la branche du corps, la victime est « prise d'un spasme, [...] échapp[e] une faible plainte<sup>107</sup>. À ce moment précis, je savais que je n'avais pas sous les yeux un cadavre mais une personne dont la vie était en danger. Elle souffrait (p. 15). » Dans cette rencontre au cimetière, le corps travesti et transpercé de la victime superpose la mère et le Christ. Cette condensation des deux corps fait du retrait de la branche à la fois un acte de sauvetage réel de la victime, Christ en devenir, et une transposition fantasmée du sauvetage de la mère violentée par le mari/bourreau lors de la nuit de noces. À ce moment, le corps de la victime, même s'il est revivifié, conserve sa fonction de déchet : « Je ne comprenais pas pourquoi je l'avais *jetée* dans le coffre comme si elle n'avait été qu'un amas de débris (p. 15, c'est moi qui souligne). » Le geste instinctif et paradoxal d'Edgar de *jeter* ce corps brisé dans le coffre de sa voiture le protège, en réalité, contre la peur et l'horreur que suscite l'abject (et

---

<sup>105</sup> Le premier chapitre rejoue, en quelque sorte, la difficile réalité des disciples qui se retrouvent devant le corps mort du « Fils de l'homme ». « Le "corps-chose" de Jésus est passé dans la mort. Il est fini. Il ne faut même plus y penser. Ce corps effondré, devenu loque sur la croix, est un souvenir à étouffer, à réprimer, à refouler. Il ne faut même plus en avoir une image, tant ce tableau est source de déplaisir, de souffrance, de désespoir, de détresse pour tous, après ces trois années de vie ensemble, d'initiation quotidienne à une autre compréhension de la vie de Dieu, après les miracles, après la joie et l'approche du triomphe. Échec total, misérable fin! » Françoise Dolto et Gérard Séverin, *L'Évangile au risque de la psychanalyse. Tome II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 176-177. Mais cette réalité du corps mort est renversée et glorifiée par la résurrection, et la Passion et, plus spécialement, le corps crucifié devient un objet d'adoration. En ce sens, voir la p. 3 de mon deuxième chapitre qui porte sur le dolorisme.

<sup>106</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 127.

<sup>107</sup> Le spasme involontaire et la faible plainte de la victime, à qui on a inséré une branche dans l'anus, peuvent très bien être comparés à un orgasme. Du moins, pour Edgar, qui, plus tard, va se sodomiser avec un crucifix, cet épisode est lié à la sexualité, à la jouissance, et éveille en lui ses désirs sadiques/christiques et homosexuels.

la sexualité). Confronté à cet objet limite, à ses propres désirs, Edgard tergiverse, joue d'ambivalence : « Je l'avais bel et bien vue bouger, respirer... et je venais de la laisser pour morte avant de m'enfuir à cause d'une simple odeur (p. 15). » Edgar abandonne la victime à deux reprises, la première fois, lorsqu'il la trouve souillée par ses excréments et, la seconde, lorsqu'il réalise qu'elle a été sodomisée avec la branche (scène du carton de lait, p. 21), pour revenir à ce corps représentant de ses vieux désirs (de la mère, du corps souffrant).

Ce corps qui souille et qui est souillé par la violence du sexe et des pulsions s'associe au Christ et problématise, comme on l'a vu, une réalité du mystère chrétien de l'Incarnation par laquelle est rendue possible la déification du corps de l'homme et, par conséquent, le délire d'Edgar. Le texte de Larry Tremblay met donc à l'avant-plan, dans des proportions démesurées, cette réalité sexuelle et pulsionnelle à laquelle répond la corporéité christique (sublimée par les théologiens chrétiens). Empêtré dans la perversion et dans son corps, le Christ tremblayen demeure l'esclave de ses pulsions (orale et sadique anale). De corps-déchet cadavérique « ressuscité », il se transmue en un « Christ de viande » jouissif et destructeur, la viande, étant chez Larry Tremblay, l'envers du corps symbolisé et parlant : « Il suffit d'une idée et d'y croire pour que [...] la chair retourne à la viande<sup>108</sup> », disait le narrateur du récit « La hache ». Dans le cas du *Christ obèse*, le réel fait retour dans la vision perverse d'Edgar l'incestueux, qui, prisonnier de sa mère et de son désir mortifère, n'est jamais entré dans la communauté humaine (et vivifiante) et l'a toujours perçue comme abjecte (comme corps de viande). L'attribution du substantif viande au Christ est un effet de renversement, car Jean, ce double qui prolonge le moi d'Edgar, se trouvait, jusqu'à cette révélation finale, du côté de la vie humaine, du Bien et de la pureté.

---

<sup>108</sup> Ce motif de la viande a d'abord été développé par le narrateur du récit « La hache », en réalité un monologue d'un professeur de littérature en pleine crise existentielle, qui, comme Edgar, est attiré par un double destructeur. « Tu es comme mon fils, ou mon frère, ou mon père. Nous sommes semblables dans notre chair, mais il suffit d'une idée et d'y croire pour que plus rien ne se ressemble, pour que le mot fils ou frère ou père s'efface et retourne la chair à sa viande. Et c'est là que la souillure s'installe : dans la viande. C'est pourquoi il faut s'en débarrasser avant qu'elle ne se mette à pourrir l'atmosphère, à empuantir l'espace. C'est pourquoi on tue facilement pour des idées et que la chair ne possède plus aucun secret (H, p. 60). »

Par contre, dans le premier chapitre, pour le personnage Edgar, il n'est pas encore question de corps christique, mais plutôt de cadavres ou de déchets : celui du corps enterré de la mère et celui de la victime. Le corps souffrant de la victime/de Jean, en plus de réactiver les désirs d'Edgar, joue un rôle de trait d'union entre le corps maternel et le corps christique : à la fois corps de la femme/mère (pénétré violemment comme l'a été la mère lors de la nuit de nocces), et corps sacrifié et salvifique du Fils. Par ailleurs, un autre type d'union s'effectue par l'entremise de ce corps composite : ce représentant, sali par ses propres déjections, souille à la fois le Christ et la mère : « Puis j'ouvris le coffre. Une odeur m'assaillit. La jeune fille... Quel désastre! Sa robe, ses jambes étaient souillées d'excréments. J'ouvris la grille du jardin, courus dans l'allée et ne pus me retenir plus longtemps : je vomis dans les acacias<sup>109</sup> de maman (p. 13-14). » Le vomissement d'Edgar dans « les acacias de maman », déclenché par les odeurs et la vue des excréments de la victime, en plus de lier l'abject à un représentant de la mère, à la souillure et à la sexualité, résonne avec les représentations de sa naissance où il est devenu un rebut, un reste du corps maternel, un morceau chu, voire arraché (la mère est accouchée par césarienne<sup>110</sup>) au corps de la mère. Puisque la scène d'agression au cimetière est une transposition du viol de la nuit de nocces (ou de la scène primitive), Edgar est donc le déchet de la mère transpercée comme l'excrément est le déchet de la victime transpercée. Le bébé-Edgar et l'excrément sont des équivalents, ce qui n'est pas sans rappeler les premières théories sexuelles et cloacales de l'enfant<sup>111</sup>.

Les autres vomissements d'Edgar (p. 14, 58) rappellent chaque fois l'intrication de la jouissance et de la sexualité avec le dégoût et les déjections : « le préservatif, oui, pour l'humilier, elles avaient dû le lui enfoncer dans la gorge avec la branche. Pas de limite à la vengeance! Qu'il crève, le violeur, le sadique! J'en avais la nausée. [...] Avant d'entrer, je

<sup>109</sup> Le vomissement d'Edgar dans les acacias, communément appelés *bois d'amourette*, symbolise également son rapport problématique et incestueux à la sexualité.

<sup>110</sup> « L'accouchement avait été pénible. Ma mère avait subi une césarienne sous anesthésie (p. 28). »

<sup>111</sup> « À un stade ultérieur du développement sexuel, l'excrément prend la signification de l'enfant. L'enfant n'est-il pas mis au monde par l'anus comme les selles? » Sigmund Freud, *L'Homme aux loups*, op. cit., p. 79.

vomis (p. 139-140). »; ou bien « J'avais la pénible sensation de tenir les restes congelés de ma mère, comme si un peu de sa chair, de son sang, [...] un peu de ce qu'elle avait été se retrouvait dans ce contenant de plastique. [...] Je m'obligeai à manger [le pâté] malgré mon envie de vomir (p. 98-99). » Si les sévices sexuels infligés à Jean (les actes sexuels, dans ce roman, sont toujours des actes d'agression) et le cannibalisme (dérivé du désir incestueux d'incorporer la mère) le répugnent, ils révèlent sa fascination et son rapport trouble à l'érotisme et à la violence. À cette narration subjective, davantage collée au temps présent de l'action, s'ajoute au motif de l'oralité (et de l'inceste) un rapport entre pureté et souillure structuré par la pulsion anale dont le but est déplacé sur un nouvel objet : le corps du Christ/Jean.

Ce déplacement de la pulsion sadique est le produit et la conséquence des limites imposées par le discours de la mère (éducation religieuse, hantise du sexe et de sa violence) et intériorisées par le fils, car elles contrecarrent ses désirs (comme le laissent supposer ses vomissements)<sup>112</sup>. Le déplacement est le moyen par lequel ces limites, ces frontières, sont combattues, détournées. Nous avons vu précédemment comment Edgar a résolu une part de ces conflits en s'appropriant le corps christique (pulsion sadique anale) et en rejouant l'eucharistie (pulsion orale). Parallèlement à ces résolutions de conflits, le dégoût sera surmonté, car il fait également obstacle au rapprochement d'Edgar avec le corps de la mère (et de la victime). Alors que sa mère est mourante, Edgar doit lui mettre des couches :

[...] on s'habitue à tout, plus particulièrement à ce qui nous inspire de l'horreur et du dégoût, je finis par trouver les couches anodines, nécessaires, utiles. [...] J'étais convaincu que le monde avait une fin, que Dieu la voulait, et que ces couches en étaient un signe avant-coureur. Mettre une couche au jeune homme fut plus facile que je ne l'avais imaginé (p. 42).

<sup>112</sup> « Notre attention est ici attirée sur le rôle du dégoût, qui fait obstacle à la surestimation amoureuse de l'objet sexuel, mais qui peut être à son tour surmonté par la libido. On pourrait voir dans le dégoût une des forces qui ont provoqué la limitation du but sexuel. [...] La force de la pulsion sexuelle se plaît à s'affirmer en surmontant ce dégoût. [...] Il est permis de supposer que ces forces (dégoût, pudeur) participent à la relégation de la pulsion à l'intérieur des limites estimées normales, et, si elles sont développées plus tôt dans l'individu, avant que la pulsion sexuelle n'ait acquis toute sa vigueur, alors ce sont probablement elles qui auront tracé la voie de son développement. » Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 60 et p. 75.

Cette force qui lui permet de surpasser son dégoût des déjections, Edgar la trouve en Dieu et, surtout, dans l'exemple maternel. Comme infirmière, sa mère s'est « sacrifiée », car elle a passé sa vie à s'occuper de malades, c'est-à-dire « de corps à la dérive », à combattre la souillure, le mal, et ce, dans l'air insalubre des hôpitaux; ainsi, pour lui, cette mère est « une sainte » (p. 41). Mais cette force maternelle et naturelle, dans laquelle il puise son inspiration, s'avère finalement malsaine : puisque l'obsession du sexe, le désir meurtrier et infanticide de la mère la situent davantage du côté du Mal que du Bien. Ces actions bienfaites, sa piété, ne sont en réalité, comme l'analyse Edgar, que des corollaires de son sentiment de culpabilité : « Elle avait mis au monde un fils qu'elle avait désiré tuer, elle devait expier (p. 102). » Le regard qu'Edgar porte sur sa mère est donc renversé après les révélations du deuxième cahier qui dévoilent le visage d'une meurtrière, elle perd alors son aura de sainteté.

Le sexe et les pulsions qui ont de plus souillé la mère poussent Edgar à détester la nature, la chair, lieu du mal et de la faiblesse de l'homme.

J'observais son corps sur le couvre-lit de satin rose. Sa robe mouillée lui moulait la poitrine et s'était ramassée sur le haut de ses cuisses. Je pensais au sexe. À ce qu'il provoque. J'avais raison de m'en méfier. Je m'en méfiais depuis que je savais qu'il existait. Je me méfiais aussi de la nature. Dans cette ville ensevelie sous la neige depuis plusieurs mois par année, l'arrivée du printemps ne manquait jamais de déclencher une *hystérie végétale*. Les fleurs perçaient avec rage la terre encore gelée et, en un jour, lançaient leurs couleurs et leurs parfums à la face du ciel. [...] Les plus jeunes comme les plus âgés participaient à cette *frénésie hormonale*, carnaval grotesque où pas la moindre parcelle de bonté, d'amour, de compassion, d'authentique beauté n'avait la chance de s'épanouir. J'aurais craché sur cette population en short, en t-shirt déchiré et en jupe laissant voir la région pubienne de leur propriétaire, Je comptais les jours qui me séparaient de l'automne. J'accueillais le rougeolement des feuilles comme une délivrance, leur chute comme un apaisement (p. 27-28, c'est moi qui souligne<sup>113</sup>).

Dans ce passage, les agents de la souillure (le sexe, la violence) se déplacent du corps à la nature. Du même coup est liée à la puissance régénératrice, voire copulatoire, de la nature une force maléfique agissant dans l'ensemble du monde matériel qui « participe à cette frénésie hormonale ». Edgar, lui, s'y soustrait et s'empli d'une « force nouvelle » en refusant de jouer le jeu des « sentiments » :

<sup>113</sup> Les fleurs qui percent la terre créent une analogie avec l'acte sexuel et sa violence; analogie qui déplace la haine du sexe qu'éprouve Edgar sur l'ensemble du monde matériel. Elle est à ajouter aux nombreuses déclinaisons du désir sadique d'Edgar (transpercer et être transpercé).

Je ressentis soudain un énorme soulagement : je ne serai jamais comme eux. Je ne caresserais jamais avec mes doigts les joues d'une femme aimée. En ce dimanche matin ensoleillé, l'évidence de cette pensée me toucha au cœur. Loin de m'attrister, elle me remplit d'une force nouvelle. Il n'était plus question que je me comporte comme un adolescent attardé (p. 33).

C'est donc par la solitude la plus extrême qu'Edgar se préserve de la souillure en refusant les sentiments. Ainsi, il croit purifier son corps du pulsionnel : « J'étais le seul à être seul (p. 32). » Edgar conserve sa pureté en se coupant des autres, en refusant de s'intégrer à la communauté humaine. Coupure qui est renforcée par la leçon (honte, dégoût) qu'il a tirée de l'échec de sa tentative d'approche et d'union avec Josiane Gravel, seul moment de sa vie où il a tenté, bien timidement, Josiane Gravel étant un substitut de la mère, de transfigurer son isolement mortifère et incestueux en se laissant guider par ses sentiments<sup>114</sup>. Mais la détestation de la « nature » et le renoncement aux sentiments pour échapper aux pulsions mènent Edgar tout droit dans une impasse : car il est le fruit, comme il l'apprend par les cahiers, d'une mère « obsédée par le sexe » ayant succombé à la force de ses pulsions et d'un père « assassin ». Souillé dès sa conception, produit de la faute du père, « j'étais né d'une offense que ma mère avait subie, d'une blessure qu'elle avait gardée au chaud dans son ventre (p. 86). », et d'une mère-chienne pervertie par son désir pour son tortionnaire, « J'ai appris à aimer Alexis, écrit-elle, comme une petite chienne apprend à aimer son maître, Je l'aime toujours. Je ne me le pardonne pas (p. 102). » Edgar est condamné par sa propre logique : logique qui donne raison à la mère de le percevoir comme une chose en trop, bonne à jeter, et qui le rive au pulsionnel.

Ma mère avait pourtant répété sa tentative ignoble, tenant à chaque fois plus longtemps ma tête sous l'eau, comme si elle s'entraînait. Elle avait tellement aimé son mari, écrivait-elle, qu'elle n'avait plus rien à offrir à un fils. Ma naissance avait expulsé du monde son Alexis, comme s'il n'avait eu, dès le départ, suffisamment de place sur terre pour lui et moi. C'était l'un ou l'autre, mais pas les deux. Je naissais, il mourait par ma faute. Elle avait appris à l'aimer, elle n'avait pas eu à apprendre à me haïr (p. 101-102).

---

<sup>114</sup> « Je maudissais cette femme [Josiane Gravel] qui se vantait de s'accoupler à un fiancé et qui, d'un rire à peine déguisé, me rejetait comme si je n'étais pas digne de poser sur elle un simple regard. [...] Pendant que j'accompagnais ma mère dans l'ambulance, je m'étonnais de la fragilité des sentiments et de leur potentiel dangereux. Cette femme avec qui j'avais pensé partager ma vie il y avait à peine quelques instants, cette même femme me levait maintenant le cœur. Et j'en avais honte. C'était moi qui étais laid, pas elle (p. 47). »



La figure de sauveur qu'il s'est fabriquée éclate sous le poids de ces révélations. Edgar réorganise son histoire afin de concilier son monde imaginaire avec cette nouvelle réalité. Ne perdure plus rien de la mère sainte et idéalisée : le corps de Jean (nom donné à la victime en l'honneur du pape Jean XXIII, un saint, p.67) devient ainsi le dépositaire de la sainteté. Mais le repas eucharistique a fusionné les corps : la souillure maternelle a donc été transmise : « En le lavant, je lui découvris des ganglions énormes. [...] Ils recelaient, dans leur coque fermée, les rouages vivants d'un dérèglement mortel. Ils étaient le signe obscène que quelque chose, dans le corps de Jean, travaillait à sa perte. Une chose – virus, bactérie, microbe – proliférait dans ses organes. [...] La maladie de Jean, c'était elle. Ma mère (p. 104-105). » Morte, la mère acquiert, dans le monde imaginaire du fils, davantage de puissance et resserre son emprise. Comme une malédiction, la « scène primitive » désormais révélée lie la sexualité au mal et à la souillure, renforce une hantise de la chair, de la nature, déjà présente dans le christianisme. Mais surtout elle jette le blâme sur le désir de la mère; désir qui « contamine (p. 107) », qui souille le Christ/Jean.

Le texte accorde donc une grande place au motif de la souillure et à la terreur liée à la toute-puissance maternelle. La force de l'impureté biblique, écrit Kristeva, est de « s'enracin[er], historiquement (dans l'histoire des religions) et subjectivement (dans la structuration de l'identité du sujet), dans l'investissement de la fonction maternelle : de la mère, des femmes, de la reproduction<sup>115</sup> », et le texte de Larry Tremblay a pour effet de faire ressurgir et de mettre au premier plan l'intrication de l'impureté et de la puissance maternelle. Pour Edgar, la mère détient une part de la force de vie originaire, de la nature, et rivalise, en quelque sorte, avec la puissance divine : sa photo qui « trône » au salon comme le crucifix au-dessus de son lit témoigne de la toute-puissance que son fils lui accorde<sup>116</sup>; de plus, même morte, elle l'épie et le contrôle, elle prend possession de son corps (scène du miroir, p. 134-135) et de celui de Jean (scène du lit, p. 90); elle punit son fils indigne en contaminant Jean de son cancer parce qu'il déroge à sa volonté, à sa loi. « Elle n'avait pas apprécié que je me

<sup>115</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 109-110.

<sup>116</sup> « Au-dessus du lit de maman trônait un crucifix (p. 26). »; « Quelques semaines plus tard, j'enlevai de la bibliothèque où elle trônait une photo de ma mère dans son uniforme d'infirmière (p. 72). »

débarrasse de ses affaires, pas supporté de voir son fils jeter pêle-mêle dans des sacs-poubelles les restes de sa vie défunte. Elle savait tout, voyait tout, attaquait, minait ce que j'aimais (p. 105-106). » Ainsi, la mère morte, son esprit débarrassé de son enveloppe charnelle, se rapproche davantage de l'omnipotence du Père : « À mon retour de l'enterrement, je montai à sa chambre, embrassai son lit où l'empreinte de son corps était toujours visible. Je lui dis adieu. Si ma mère avait encore la moindre parcelle d'existence, c'était auprès de Dieu, non dans cette chambre (p. 72). » La maladie, le cancer lié au désir sexuel de la mère, ronge Jean, maintenant seul représentant de la sainteté. Edgar, pour tenter de le guérir, se débarrasse alors de tous les objets souillés ayant appartenus à sa mère (des représentants); les met dans des sacs-poubelles qu'il descend au sous-sol.

J'avais abdiqué. Morte, elle me semblait plus forte que vivante, ayant tout le temps voulu pour me faire du tort. La maison me répugnait comme si le cadavre de ma mère pourrissait à l'intérieur de ses murs, contaminé par le désir malsain qu'elle avait eu pour son mari. Je me tenais devant le tas de sacs comme si devant moi s'était étalée la maladie de Jean : un cancer. Dans la pénombre sale de la cave, ils respiraient comme autant de poumons noirs et puants (p. 107).

La mère s'avérant trop forte, l'état de Jean s'aggravant, Edgar se résigne à demander de l'aide à Josiane Gravel. Lorsque celle-ci voit le corps de Jean, elle est dégoûtée. Sa réaction renverse le monde d'Edgar, et son acte salvifique vire au « cauchemar ».

Quand je la fis entrer dans la chambre, elle porta aussitôt sa main à la bouche. Puis elle eut un mouvement de recul comme si elle allait vomir. Je compris à quel point je m'étais habitué à la puanteur qui régnait entre ces murs. Jean se décomposait. Ou une chose inconnue pourrissait en lui. Josiane me regarda, incrédule. Je la poussai vers le lit. Rien ne se passait comme je l'avais espéré. Jean, avec ses cheveux sales et sa barbe hirsute, ne correspondait pas au locataire réservé et fiable que je venais de lui décrire. Il avait plutôt l'air d'une vermine moribonde, créature de cauchemar. Elle prit son pouls, c'est tout ce qu'elle fit, et sortit de la chambre en vitesse (p. 112).

Après avoir porté un *regard* horrifié sur le corps de Jean, le faux pas de Josiane Gravel est d'agripper le téléphone; de vouloir faire basculer le monde d'Edgar du côté de la réalité, de l'autre côté de la frontière, et cela lui mérite la mort. En réalité, le meurtre de Josiane Gravel, cet autre représentant de la mère, constitue, aux yeux d'Edgar, le véritable remède au poison de la mère : « Comme si la mort de Josiane Gravel avait permis la guérison de Jean, comme si des vases communicants avaient relié leurs existences (p. 119). » Le corps de Josiane

Gravel sera enterré dans la cave aux côtés des sacs-poubelles, aux côtés des représentants de la mère : Josiane Gravel, la mère, des corps-déchets et surtout, des corps féminins qui conduisent au sexe, à l'impureté.

Le regard (de Josiane Gravel, de Jean), mais encore plus l'œil, l'organe de la vision, joue un rôle majeur dans le roman. Ce qui frappe d'emblée dans ce texte, c'est le sort que Jean réserve à cet organe : il avait conservé un œil d'Émilie Langevin, comme le raconte le journal lu par Edgar où sont rapportés les crimes du caporal Lévis, et il a gardé un œil de sa mère assassinée, toutes les deux éborgnées (p. 143-144, 155). L'œil est le seul morceau du corps maternel que le fils désire posséder, le reste est jeté :

En ouvrant le frigo, je ne pouvais plus me mentir, je savais ce qui m'attendait, je l'avais vu dans les yeux de Jean, tout à l'heure. Le frigo était vide. Ne demeurait qu'une petite assiette sur laquelle, étonnamment vif, scintillait l'iris vert d'un œil. Je me précipitai à la cave. Le corps de madame Lévis se trouvait sur les sacs-poubelles contenant les affaires de ma mère. J'écartai les sacs, creusai à l'endroit où je l'avais fait des années plus tôt, jetai le cadavre mutilé de madame Lévis sur celui de Josiane Gravel, passablement décomposé (p. 155).

Pour Edgar, l'œil est le centre de l'âme, et cette importance accordée à l'organe ramène l'ensemble de la pulsion scopique (regarder-posséder/être regardé-être possédé) à sa source corporelle; le posséder (Jean éborgne ses victimes et conserve d'elles un œil) signifie donc déposséder l'autre du pouvoir de son regard. En effet, se soumettre au regard d'une personne (par exemple, Josiane Gravel), semble dangereux pour Edgar, car, chaque fois qu'il est mis dans cette situation, son monde bascule : le regard de l'autre lui renvoie sa propre image (inversée) et lui fait prendre conscience objectivement de lui-même ; c'est-à-dire qu'il se perçoit comme il perçoit tout objet extérieur, et sa pureté devient souillure.

Une fois, j'ouvris un de ses yeux [à Jean]. Captivé par cet œil fixe, d'un vert qui virait au jaune, j'eus la sensation de découvrir une pierre précieuse. L'œil vivait par lui-même, détaché de toute expression humaine, quand un frisson me parcourut de la tête aux pieds : *il venait de me regarder*. Son œil s'était animé d'une présence si dense que j'avais quitté la chambre. Le temps d'un éclair, j'avais aperçu l'âme de cet homme. Ma conscience avait plongé, au-delà du vert liquide de son œil, dans tout ce qu'il avait vécu depuis sa naissance. Comme si j'avais été en contact avec des milliers de pensées et de souvenirs qui ne m'avaient jamais appartenus, des milliers de sensations et d'émotions que je n'avais jamais ressenties. Je venais de reconnaître *dans cet unique regard tant de haine que j'avais cru me goûter moi-même*. Un moment d'une attirance écoeurante, bref

comme un coup de couteau. Cet homme n'était pas n'importe qui. Il avait commis des choses dont je devinais la fulgurance sans pour autant mettre l'ombre d'un mot sur elles. Je n'osai plus soulever ses paupières (p. 60-61, c'est moi qui souligne).

Plus tard, après le meurtre de Josiane Gravel, Jean recouvre la santé : il affiche un air joyeux, obéit aux ordres d'Edgar (son comportement canin), son corps revêt même une petite couche de graisse : « Ses yeux verts n'étaient plus vides, quelque chose d'affolant et d'attirant remontait à leur surface : la pointe glacée d'un désir. [...] Et le chat pendouillait dans ses mains comme une chose molle. [...] Son corps [celui du chat] était encore chaud. Après l'avoir enfoui dans un sac en plastique, je suis descendu le jeter à la poubelle (p.124). » Par l'entremise du regard de Jean est dévoilé le désir meurtrier d'Edgar inscrit à même son histoire : son imaginaire « pur » et délirant ici bascule dans la réalité de « la souillure »; « Ma mère avait voulu me tuer, elle aurait dû aller au bout de son geste. Madame Lévis avait porté dans son ventre un fœtus fatal, elle aurait dû le jeter dans les toilettes. Notre naissance ne valait pas la mort d'un chien (p. 158). » Edgar a été conçu dans la violence (par un père bourreau) et dans un corps maternel violenté par le sexe. Le germe du mal a été enraciné en lui (dans sa mère), comme l'aurait été la faute originelle en l'homme : ce qui en fait ni plus ni moins, selon la logique edgardienne associative, un fœtus fatal bon à jeter.

### 3.2 Se nettoyer le ventre

« Elle a tout fait pour je vive, c'est naître qu'il n'aurait pas fallu<sup>117</sup>. » Céline

« Dommage que mon fils ne soit pas avec moi./Je lui dirais:/il y a des milliers de mensonges./Il y a une seule Vérité./N'oublie pas la prière que je t'ai apprise./Récite le nom de notre dieu/à chaque seconde de ton existence./Ton corps doit en être plein/comme un vase qui déborde. N'hésite jamais devant l'ennemi./Sois dur. Sois pur<sup>118</sup>. » Larry Tremblay

<sup>117</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1952, p. 56.

<sup>118</sup> CG, p. 19.

Le livre se conclut sur un double constat d'échec : l'inefficacité de la prière du Notre Père et l'impossibilité de parvenir à la rédemption<sup>119</sup>, et marque l'aboutissement de la chaîne des éléments leur étant rattachée. Bien sûr, les paroles du Notre Père, plus particulièrement le « Délivre-nous du mal », semblent faire de cette prière et de la Rédemption les deux versants d'une même médaille : la prière ne formulant qu'une demande de satisfaction d'un désir. Pourtant, ces deux motions catholiques suivent chacune leur propre voix, et l'histoire d'Edgar leur greffe un surcroît de sens jusqu'à renverser celui que la théologie chrétienne leur a donné.

L'apprentissage de la prière du Notre Père par le jeune Edgar a été imposé par la mère, et cette prière, après sa tentative de suicide et sa promesse de ne plus se mutiler, a remplacé, voire refoulé, son identification au corps souffrant du Christ. De plus, elle a eu pour effet de renforcer le lien incestueux du fils à la mère en situant la mère et le fils au même niveau de la hiérarchie familiale : le père réel étant remplacé par Dieu, le Père idéal et imaginaire de tous les hommes. Mais le Notre Père acquiert également pour Edgar un pouvoir réel; le réciter entraîne des modifications psychiques et physiques.

Après le meurtre de Josiane Gravel, Edgar tente de se convaincre que sa mort était nécessaire à la survie de Jean : « Malgré cette idée rassurante, je passais des journées à enfiler des kilomètres de Notre Père. J'en avais besoin pour chasser mes craintes les plus vives : si la police retrouvait ma trace (p. 119)? » Le Notre Père, tel un chant apaisant, a donc comme fonction de « chasser les craintes », de calmer l'angoisse d'Edgar. Il en va de même lors du retrait du préservatif enfoncé dans la gorge de Jean par ses agresseurs : « Je remontai en catastrophe auprès de lui en hurlant un Notre Père, lui insérai l'index dans la bouche. Je fouillai comme je pus le fond de sa gorge pour la dégager de la salive, aussi épaisse que de la colle. [...] Puis, médusé, je réalisai que je tenais dans la main un préservatif (p. 57-58). » Il permet également de mettre fin au silence, et à la peur qu'il suscite, qui règne dans la chambre de la mère où est installée la victime :

---

<sup>119</sup> « Cette prière n'était qu'une mauvaise farce. Je ne pouvais plus être délivré (p. 160). »

Je connaissais très peu de silences. En fait, il n'y avait que le silence de ma mère que je connaissais, cette façon qu'elle avait d'imposer son esprit sur le mien, de m'obliger à tuer dans l'œuf les idées qui se bousculaient derrière mon front. Il se passait quelque chose dans ce silence qui me torturait. Jamais je n'avais osé faire entendre le bruit de ma peur par-dessus son silence. Depuis que le jeune homme se trouvait dans la chambre, j'avais le sentiment de partager un silence encore trop jeune pour le qualifier, un silence qui recouvrait d'un frisson le rayon de poussière traversant obliquement la fenêtre. Je chuchotai un Notre Père, puis un autre (p. 38).

Dire les mots de cette prière apaise Edgar, acte illocutoire qui est à la source d'une révélation et qui s'associe au miraculeux. Après sa tentative de suicide, alité dans sa chambre d'hôpital, le jeune Edgar avait reçu la visite d'un prêtre âgé qui le dégoutait, « aux cheveux rares et gris sale », à l'« haleine fétide ».

Le prêtre [...] avait commencé à anonner un Notre Père dans sa bouche puante. Je gardais les yeux fermés. De plus en plus crispé dans mon lit, j'imaginai que les mots de la prière se chargeaient de saletés, s'alourdissaient de pestilence. Je n'aurais pas été surpris, en ouvrant les yeux, d'apercevoir au pied de mon lit un amas de coquilles grises et gluantes de bave, petits cadavres de mots tombés de la bouche du prêtre. Celui-ci récidivait avec un deuxième Notre Père, puis un troisième. J'aurais pu appeler à l'aide, lui crier de me laisser tranquille, mais quelque chose en moi – une raideur installée derrière mes muscles – lâcha. Comme si de l'eau coulait le long de ma colonne vertébrale. Quand j'ouvris les yeux, le prêtre était parti. *Notre Père, qui es aux cieux, que ton nom soit sanctifié...* Je connaissais ces mots. Ils ne recelaient aucune part d'ombre, aucun pouvoir d'évocation. Et voilà que, dans ce lit d'hôpital, ils s'étaient mis à scintiller (p. 39-40).

Ces mots purs scintillent, et ce, malgré la souillure de celui qui les prononce et qui les transforme en cadavres. En réalité, le jeune Edgar investit le Notre Père de la même force qui permet de vaincre la mort du corps, l'ultime souillure, car il fait sienne la révélation de sa mère qui, lors de sa visite d'une petite église du Vatican « où était exposé le corps d'une béatifiée », a été le témoin d'un miracle (p. 50).

Ma mère ne comprenait pas comment un cadavre avait pu demeurer si beau, si intelligent, si attirant aussi longtemps. La mort de la religieuse remontait à plus d'un siècle. Avec des larmes dans la voix, ma mère m'avait alors raconté avoir assisté à un véritable miracle. Le corps de la béatifiée s'était mis à *scintiller*. Le phénomène avait duré à peine quelques secondes, un peu comme une ampoule qui, avant de s'éteindre pour de bon, émet un surplus de lumière (p. 51, c'est moi qui souligne).

Le Notre Père, en quelque sorte, javellise les « petits cadavres de mots tombés de la bouche du prêtre », comme la béatifiée, « une morte éternelle », fabrique de la beauté, du scintillant,

avec son corps-déchet : de souillure, les mots du prêtre et le cadavre de la sainte se transforment en pureté. Du coup, il y a là une transposition/condensation du triomphe du Christ, par sa résurrection, sur la mort<sup>120</sup>.

Cette fonction purificatrice du Notre Père va de pair avec l'intérêt que développe Edgar pour le ménage : « À la suite de ma frénésie de nettoyage printanier, j'avais développé une passion irrésistible pour le ménage, auquel je consacrais désormais une grande partie de mon temps. Je découvrais sans cesse de la saleté, à croire qu'elle naissait d'une petite négligence, d'une absence de quelques heures, d'une inattention bénigne (p. 134). » Comme le Notre Père qui chasse ses craintes, faire du ménage l'aide à se « débarrasser de ses obsessions<sup>121</sup> », autre forme de la saleté (p. 127). En fait, Edgar a été éduqué à craindre ses réflexions/obsessions, car « [ma mère] était convaincue que je ne possédais aucun sens pratique. Elle me rétorquait que s'il y avait dans cette maison quelque chose qui se détraquait, c'était bien ma tête et les réflexions qu'elle produisait (p. 22). » Cette remémoration d'une mésentente entre la mère et le fils à propos du caractère non hygiénique de l'emplacement du téléphone, « sur le comptoir de la cuisine », près du lavabo, survient, par ailleurs, après le

---

<sup>120</sup> « La Résurrection est tout autre chose que la reprise d'une vie humaine, la réanimation d'un corps menacé par la corruption. C'est le triomphe de la puissance du Dieu vivant en tout l'être de Jésus, associé désormais dans son humanité au gouvernement divin du monde. » « Mais, pour que la souffrance et la mort soient moyens de purification et voies d'union à Dieu, il a fallu que le Christ, se faisant notre frère, les assume, qu'il souffre en son corps et en son cœur du péché du monde, qu'il en meure, *pour retourner le sens de ces peines* afin que, d'effets et signes du péché, elles deviennent en Lui signes et moyens de la purification du péché. » Louis Richard, *op. cit.*, p. 261 et 269 (c'est moi qui souligne).

<sup>121</sup> Après avoir enterré le cadavre de Josiane Gravel avec son téléphone cellulaire, Edgar est obsédé par la mélodie « À la claire fontaine, un ange vint dormir » de la sonnerie. Plus tard, il réalisera qu'il associait inconsciemment les paroles de la mélodie avec le nom de la victime d'Alexis Lévis, Emilie Langevin : nom dont il avait aperçu l'inscription sur la pierre tombale le soir de l'agression. « Peu de temps après, je me réveillai avec cette phrase dans la tête. Au cours des jours suivants, je n'arrivais plus à m'en débarrasser. Elle s'était incrustée dans mon esprit, tournant sans arrêt comme une toupie démente : « À la claire fontaine, un ange vint dormir... ange vint... ange vint dormir. » L'idée insensée que j'étais l'agresseur de Jean refit surface, s'accrochant à cette phrase obsédante comme une clochette ridicule. *Plus je raisonnais, plus je m'accusais* : je l'avais aperçu au cimetière dans sa robe rouge. J'avais deviné au premier regard que c'était un homme, c'était trop évident : ces épaules fortes, ces jambes musclées. J'avais imaginé l'histoire des quatre cavaliers de l'Apocalypse. Pourquoi les cavaliers, pourquoi l'apocalypse? J'avais imaginé toute cette histoire pour ne pas voir ce que j'avais fait (p. 125, c'est moi qui souligne). »

bain et le traitement des plaies de la victime, et s'insère donc dans un contexte global de nettoyage obsessionnel qui va toujours s'agrandissant.

Je descendis à la cuisine nettoyer le contenant de plastique vidé de tout son contenu [c'est-à-dire du p<sup>âté</sup> corps de la mère]. Je ne tenais plus en place. J'étais envahi par une envie soudaine de repeindre toute la maison, de me perdre dans des tâches ménagères dont je repoussais sans cesse l'exécution. Je jubilais, j'exultais. Jamais je n'aurais cru que la joie ne pouvait atteindre cette dimension (p. 98).

On trouve d'une part, l'action de prendre soin de la victime comme de la mère mourante : changer les couches, veiller à ce qu'elles ne développent pas de plaies de lit. Et d'autre part, celle de veiller les corps alités (de la mère et de Jean) comme de tenir la maison propre : éviter la pourriture, jeter, enterrer les déchets contaminés dans le sous-sol (c'est-à-dire les représentants de la mère). On peut aussi souligner que, dans le chapitre intitulé « La baignoire », Edgar lave Jean; le texte additionne les scènes, insiste.

Je fis couler un bain, descendis au salon et ramenai de peine et de misère la jeune fille, que je plongeai tout habillée, dans la baignoire. [...] je vis que la jeune fille avait disparu sous l'eau. [...] Sous l'eau, un autre visage me regardait, les yeux ouverts. [...] Ses lèvres s'entrouvrirent, et trois bulles d'air s'en échappèrent. [...] Je l'étendis sur le plancher (p. 19-20).

La baignoire et l'eau sont des représentants du ventre maternel et du liquide amniotique, comme si la victime avait régressé à l'état de fœtus. C'est parce que l'eau nettoie, vivifie et purifie, qu'elle permet la renaissance, qu'elle donne un nouveau souffle et un nouveau visage à la victime. Cette scène, qui est un accouchement symbolique, place Edgar dans le rôle d'une mère et le rend « responsable d'une vie (p. 20) ». Mais la baignoire est également associée à la mort : car ce lieu est marqué par les tentatives de la mère de noyer son bambin de deux ans : « Ma mère avait voulu me tuer, elle aurait dû aller au bout de son geste (p. 158). » Le texte inscrit là une ambivalence qui permet une complète réversibilité.

L'immersion de la victime dans l'eau, à la fois baptismale et amniotique, de la baignoire fait entrer Jean dans sa nouvelle vie christique. Mais l'œuvre d'Edgar, c'est-à-dire celle qui consiste à transformer la victime, un corps-déchet, en Jean, un corps glorieux,



lumineux et *scintillant*<sup>122</sup>, aboutit au crime; telles Anne-Marie Létourneau et madame Lévis, qui ont donné la vie à Edgar et à Alexis/Jean, qui ont porté en leur sein des foetus fatals et meurtriers, la baignoire devient un lieu où la vie et la mort se confondent : « Je ne comprendrais jamais rien au fonctionnement des mères. Elle [madame Lévis] avait peut-être voulu en finir une fois pour toutes avec cette histoire. Faire table rase. Faire son devoir. Dénoncer le monstre qu'elle pensait avoir mis au monde, se nettoyer le ventre pour de bon. Après tout, ma propre mère s'était exercée à me noyer (p. 147, c'est moi qui souligne). » Le ménage (nettoyer le « frigo », désinfecter, laver draps, rideaux, planchers, murs, repeindre...), la chasse aux idées noires, le cadavre de la béatifiée et les mots du Notre Père qui scintillent, les nombreuses scènes de bain, l'attention portée aux déjections (laver les draps et les couches de Jean<sup>123</sup>), etc., tous ces gestes et ces propos relatifs à la pureté aboutissent au nettoyage ultime, celui des ventres maternels souillés par les pulsions et la violence du sexe, mais une purification qui n'est jamais advenue.

La résurrection de Jean, dans le bain baptismal et amniotique, comme sa renaissance dans la chambre associée à un ventre maternel, transpose partiellement les dogmes chrétiens de la Rédemption et de l'Immaculée Conception : « Je renaissais comme si la chambre accouchait d'un autre Edgar, *né d'aucun parent*, né plutôt de cet homme respirant le noir de mon passé (p. 90, c'est moi qui souligne). » En fait, Edgar, pour rendre cohérent son délire, pour rendre totale la transformation de Jean en Christ, doit renaître par-delà son double sans

---

<sup>122</sup> De retour de l'hôpital après son accident de voiture, Edgar craint de retrouver Jean mort : « J'entrouvris la porte, la chambre était inondée de soleil. Je fis un pas, aveuglé. Son corps reposait sur le lit. Il paraissait énorme, baigné dans cette surabondance de lumière. Il était beau, parfait, intact. La mort n'avait pas corrompu son corps. Je pensai à ma mère et à la béatifiée qui l'avait tant impressionnée à Rome. Moi aussi, j'avais droit à un miracle. En m'approchant, je remarquai qu'il n'avait plus sa chaîne. Au moment précis où ce détail me frappa, Jean ouvrit les yeux et me regarda. Je compris tout de suite qu'il s'était produit quelque chose d'effroyable (p. 154-155). »

<sup>123</sup> « Laver ses draps et ses couches sales fut pour moi une épreuve. Je me pinçais le nez, retenais mes larmes et, des heures après, ne pouvais ingurgiter la moindre nourriture. Au bout d'un certain temps, je commençais à en tirer de la fierté et une impressionnante quiétude. Ces besognes quotidiennes me rapprochaient de ma mère. N'avait-elle pas, pendant des années, posé ces mêmes gestes en tant qu'infirmière? Et n'avait-elle pas, à la fin de sa vie, dû accepter de changer de rôle, d'être lavée, changée, soignée par des mains étrangères? Je découvrais qu'accomplir les mêmes gestes qu'une personne, ne serait-ce que pendant quelques jours, nous permettait de la comprendre mieux encore que si nous avions passé toute une vie avec elle (p. 69). »

acte sexuel, sans union charnelle. Cette procréation miraculeuse (symbolique) et sans péché, comme celle de la Vierge Marie, permet à Jean d'égaliser l'humanité parfaite du Christ : condition essentielle à la Rédemption, car seul un tel homme, selon saint Grégoire, « est capable de *mériter* le pardon pour tous les autres<sup>124</sup> ». Par contre, pour Edgar, être narcissique et pervers, contrairement au Christ chrétien, il s'agit de sa propre et seule rédemption, comme celle de sa mère et de Jean, des extensions de son moi, et non pas du salut de tous les hommes.

L'identification au corps souffrant du Christ, nous l'avons vu précédemment, passe par deux phases : avant d'être déplacée sur le corps de Jean et d'acquérir un nouveau sens<sup>125</sup>, elle a été d'abord uniquement affaire de jalousie pour le jeune Edgar qui désirait rivaliser avec ce Christ, objet de l'amour maternel. Jean, aux yeux d'Edgar, est le véritable « serviteur souffrant » qui se sacrifie pour son rachat : « C'était Jean qui souffrait à présent. Il le faisait pour mon âme (p.76). » Par cet acte gratuit, par ce véritable don de soi, le sacrifice de Jean, être de mérite, car « né d'aucun parent », « satisfait<sup>126</sup> », dans le sens théologique du terme, aux exigences de la Rédemption et, du même coup, redonne à la souffrance christique ses lettres de noblesse. L'innocence du Christ, conçu hors du péché, le distingue des autres hommes, mais sa corporéité en fait, paradoxe de l'Incarnation, un semblable, un être de chair, soumis aux mêmes tentations charnelles. Ainsi, la pureté du Christ, son innocence et sa vie exemplaire, ne le soumet pas à la mort, contrairement à l'ensemble de l'humanité qui est lié au péché originel; « c'est donc par l'acceptation absolument libre de la croix qu'il satisfait

<sup>124</sup> Louis Richard citant saint Grégoire, *op. cit.*, p. 125.

<sup>125</sup> « Je l'avais ridiculisée à tort, cette souffrance, puisque j'avais cru la voir dans n'importe quel homme, n'importe quelle femme, n'importe quel insecte que mon pied écrasait. Mais je l'avais confondue avec la douleur, si facile à faire apparaître dans un corps, alors que la souffrance était la chair même de l'âme humaine. Sans elle, il n'y aurait pas d'âme ; sans elle, la vie n'aurait pas de valeur, et quiconque, sur un coup de tête, pourrait s'en défaire, la jugeant inutile (p. 99). »

<sup>126</sup> « Puisque la satisfaction doit rendre à Dieu l'honneur refusé par le péché, elle doit être à la mesure du péché, et consister en quelque chose qui ne soit pas dû par ailleurs. Or l'homme est dans l'impossibilité absolue de le faire, tant est grand le mal du péché, le désordre introduit par lui dans l'humanité et dans l'univers : par le péché originel l'homme a ruiné tout ce que Dieu se proposait de faire dans l'humanité, toute la nature humaine est corrompue et "il est impossible qu'un pécheur justifie un pécheur" (I, 23). [...] C'est donc une impossibilité absolue, Dieu seul peut accomplir cette réparation. Et pourtant c'est l'humanité qui doit offrir cette satisfaction pour le péché. Reste donc que ce soit l'Homme-Dieu. » Louis Richard, *op. cit.*, p. 132-133.

[aux exigences de la Rédemption], et sa satisfaction a une valeur infinie puisqu'elle émane d'un Dieu fait homme<sup>127</sup> ». Évidemment, le sacrifice du Christ/Jean n'a que l'apparence de la liberté : Edgar étant encore dans l'ignorance de sa véritable identité de tueur et de violeur victime de sa propre violence qui s'est retournée contre lui.

La Croix absout les hommes, et ce, par le sang versé du Christ, véritable agent de purification. Le repas de la Dernière Scène, la crucifixion du Christ en pleine Pâque juive, marque donc, pour les chrétiens, une nouvelle rédemption, accomplit les signes et scelle une nouvelle alliance. De plus, selon saint Paul, par sa résurrection, le Christ s'institue en véritable grand prêtre, médiateur de Dieu et des hommes, et exerce depuis lors, aux côtés de son Père, « son souverain sacerdoce<sup>128</sup> » et surpasse l'efficacité des anciens rituels.

C'est là un symbole pour le temps présent : des offrandes et des sacrifices y sont offerts, incapables de mener à l'accomplissement, en sa conscience, celui qui rend le culte. Fondés sur des aliments, des boissons et des ablutions diverses, ce ne sont que des rites humains, admis jusqu'au temps du relèvement. Mais le Christ est survenu, grand prêtre des biens à venir. C'est par une tente plus grande et plus parfaite, qui n'est pas oeuvre des mains, - c'est-à-dire qui n'appartient pas à cette création-ci -, et par le sang, non pas des boucs et des veaux, mais par son propre sang, qu'il est entré une fois pour toutes dans le sanctuaire, et qu'il a obtenu une libération définitive. Car si le sang des boucs et des taureaux et si la cendre de génisse répandue sur les êtres souillés les sanctifie en purifiant leurs corps, combien plus le sang du Christ, qui, par l'esprit éternel s'est offert lui-même à Dieu comme une victime sans tache, purifiera-t-il notre conscience des œuvres mortes pour servir le Dieu vivant (He, 9, 9-14).

La théologie chrétienne fait donc du sang un symbole polysémique : porteur de vie, agent de purification et de communion (le vin eucharistique), et un objet par lequel on scelle le pacte. Ce bref détour théologique quant à la signification du sang christique nous permet de mieux juger des tenants et des aboutissants du sacrifice qui ressurgit dans le texte de Tremblay et dont les gestes d'Edgar et du Christ/Jean en font dériver le sens.

Dans le chapitre « La barbe », Edgar raconte que « Jean était devenu Jean avec l'apparition de sa barbe »; il adore la peigner, la laver, il admire sa blondeur qui éclaire son visage, bref, elle est son œuvre et elle le captive (p. 75). Bien sûr, ce trait christique renforce

---

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 70.

l'adéquation de Jean et du Christ, mais ce qui est la cause de ce laisser-aller semble plutôt être la crainte du « rituel du rasage » et ce qu'il pourrait réveiller.

C'était d'ailleurs préférable que je n'aie pas à subir chaque matin le rituel du rasage, car dès que j'avais en main un rasoir je ressentais le besoin de me couper la peau. À part les deux ou trois fois où j'avais choisi un clou, j'avais toujours utilisé une lame de rasoir pour me mutiler. Je me coupais le dessus des cuisses et des bras. Je ne l'avais jamais fait sur mon visage même si, à une époque, j'étais obsédé par le désir de me fendre les lèvres. J'imaginai cette scène où, la bouche ensanglantée, j'apparaissais dans le salon alors que ma mère, rentrée de son travail, regardait son quiz quotidien. Je ne la faisais pas hurler tout de suite. Je lui donnais le temps de se lever, de me regarder avec, dans les yeux, l'incompréhension la plus totale. Puis je prononçais le mot « maman », mot noyé aussitôt dans le sang, mot enterré aussitôt par le cri de ma mère. Mon fantasme n'allait jamais plus loin que ce cri (p. 75-76).

Ici, le sang d'Edgar, lié à l'acte « rituel du rasage », fait écho à sa tendance sadique de blesser la mère, de noyer dans son propre sang le représentant maternel idéal : c'est-à-dire le mot « maman ». Dans sa jeunesse empreinte d'« idées noires », le sang n'a pas pour Edgar de valeur transcendante, car il n'est pas encore lié à la Rédemption, il n'a pas de valeur salvifique. Jean, on le sait, change le rapport à la souffrance christique, car Edgar, à son contact, au dévouement dont il fait preuve en le soignant, croit « se libérer de [son] amour-propre, de [son] narcissisme, de [son] égoïsme » (p. 60). Il s'approche, en quelque sorte, des valeurs promues par les Évangiles, car il agit en bon samaritain, et donne au corps souffrant de Jean, miroir sur lequel il projette ses désirs, une nouvelle fonction à sa tendance sadique : « il prenait en charge ma déchéance, l'absorbait, la purifiait (p. 76) ». Un corps autre est violenté auquel il s'identifie; l'objet de la pulsion sadique est déplacé et celle-ci n'a plus comme but la jouissance d'Edgar, mais sa rédemption.

Le sang participe de l'identification d'Edgar au corps souffrant du Christ; tantôt il est un moyen fantasmé pour la possession de la mère, tantôt il est un agent de purification. Mais le sang de Jean n'est réellement associé à la purification qu'après un long processus mis en évidence par la superposition de deux scènes. La première est celle du bain donné à Jean où, à la vue de sa « maigreur », Edgar ne peut « [s]'empêcher de voir le corps souffrant du Christ dans le sien » (p. 99). C'est à ce moment qu'Edgar a une révélation concernant la véritable valeur de la souffrance : « la souffrance était la chair même de l'âme humaine ».

Je me déshabillai et rejoignis Jean dans la baignoire. Il fut aussitôt intrigué par les cicatrices qui striaient mes bras et mes jambes. Il les examina longtemps avant de les parcourir avec son doigt comme s'il cherchait un message enfoui dans ma chair. Embarrassé, je le savonnai de la tête aux pieds, le rinçai, le recouchai et l'attachai (p. 100).

La deuxième scène, une scène de mutilation, survient après la découverte de la véritable identité de Jean par Edgar. Avant cette scène, Edgar a lu des articles de journaux à la bibliothèque municipale concernant le meurtre d'Émilie Langevin et la disparition de son ex-fiancé et suspect du meurtre, le caporal Alex Lévis. Une photo du caporal permet à Edgar de rattacher cet homme à Jean : même visage, même homme, comme, auparavant, la photo du père « meurtrier » d'Edgar annonçait, en réalité, le visage en devenir du fils. Par la suite, troublé par cette association, qui fait de Jean un homme soupçonné de meurtre, Edgar s'ennivre dans un bar. De retour à la maison, terrifié, il découvre Jean libre, ayant fracassé sa chaîne, debout devant lui, souriant. Après s'être réfugié dans sa chambre, Edgar en sort et découvre du sang dans le lavabo de la salle de bains, en suit les trainées qui le conduisent au salon.

Jean se tenait à genoux, du sang traçait des filets sinueux sur ses bras et ses cuisses, dégoulinant sur le tapis où il faisait naître de nouveaux motifs. Je me figeai, le regardai sans comprendre. Edgar! Edgar! Quelqu'un m'appelait par mon nom. Je me retournai mais ne vis personne. Edgar! Edgar! J'entendis encore mon nom : c'était Jean qui m'appelait. Pour la première fois, j'entendais sa voix. Elle était en moi, résonnant dans les os de mon crâne. Il avait fouillé dans ma mémoire, retrouvé le chemin de mes cicatrices, m'offrait ses blessures pour soigner les miennes. Il ouvrit les bras et j'allai m'y réfugier. [...] Il savait tout. J'avais douté de lui, il apaisait mon âme avec le seul moyen à sa disposition : son sang. Je m'en voulais, moi qui devais le protéger, j'étais aussi tombé dans le piège. Jean était un agneau, pas un bourreau. Un enfant sans défense dans un corps d'adulte (p. 140-141).

Par cet acte de mutilation, Jean purifie par son sang versé le passé d'Edgar et le sien, car de tueur il devient un agneau sacrifié tel le Fils sur la Croix. Mais le geste de Jean n'inverse pas seulement le sens de son histoire, mais également celui de l'histoire d'Edgar : ses cicatrices mises à vif, ses blessures du passé réactualisées par association, sont nettoyées. « J'étais libéré de moi, me consacrant entièrement au bien-être de Jean. Il était mon enfant et, pendant de brefs instants, blotti dans ses bras, je devenais le sien (p. 142). » Communion des corps,

nouvelle alliance et nouvelle vie : le sang purificateur de Jean embrasse les valeurs symboliques attribuées à celui du Christ.

Par ailleurs, le Christ, par son sacrifice ultime, libère l'humanité « captive du péché qui la conduit à une mort sans espoir<sup>129</sup> » : le sens de la souffrance et de la mort est renversé : « ces peines deviennent en Lui signes et moyens de la purification du péché<sup>130</sup> ». L'automutilation de Jean, comme la crucifixion, libèrent de la servitude : la servitude narcissique et masochiste d'Edgard se transforme en altruisme/sadique, tandis que le Christ fait de la mort une renaissance; ainsi, le récit johannique<sup>131</sup> qui fait jaillir du sang et de l'eau du côté du Christ mort sur la croix transpercé par la lance du soldat romain est un signe de ce renversement, car le sang est ce qui purifie comme l'eau baptismale qui, de plus, fait entrer le croyant dans sa nouvelle vie de chrétien. Mais l'essence du texte tremblayen se résume à la réunion des contraires et au renversement : le réel toujours insiste et heurte l'imaginaire d'Edgar.

À mon retour, une odeur d'excréments d'une violence inhabituelle m'accueillit. Je montai à l'étage. Jean avait déchiré les draps de son lit, renversé les meubles qu'il avait pu attraper, cassé ce qui pouvait l'être. Il s'était coupé avec les éclats de la lampe de céramique posée sur la commode. Sa merde, son urine, son sang recouvraient les murs, les débris. En m'apercevant, il s'était mis à rire. Je n'avais jamais vu Jean rire (p. 149-150).

Le sang, finalement, est relégué à de la merde et à de l'urine, aux déchets corporels, voire à cette mort sans espoir qui est la condition de l'homme avant que le Christ n'en retourne le sens. Si Jean, l'évangéliste, joint de l'eau au sang afin d'accentuer sa fonction purificatrice, le Jean tremblayen, lui, avec ses déjections, révèle l'envers de la souillure; union du sang, porteur de vie, avec la souillure; le sang du Christ/Jean, un fœtus fatal comme Edgar, provient d'un esclave de la mort, né dans la souillure du sexe, inapte à en transfigurer le sens.

---

<sup>129</sup> Louis Richard, *op. cit.*, p. 246.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>131</sup> « Arrivés à Jésus, [les soldats romains] constatèrent qu'il était déjà mort et ils ne lui brisèrent pas les jambes. Mais un des soldats, d'un coup de lance, le frappa au côté et aussitôt il en sortit du sang et de l'eau. » (Jn 19, 33-34)

Car le sang est aussi ce qui coule des corps transpercés par la violence du sexe : sang qui tache les draps du lit de la nuit de noces et ceux du lit d'Edgar qui s'est sodomisé avec le crucifix. Telle la fumée qui rappelle l'existence du feu, les taches de sang (comme les cicatrices d'Edgar) révèlent l'intrication de la jouissance et de la violence. Mais le texte y ajoute également des réflexions sur les origines du mal. La scène du crucifix sodomite est précédée par la rencontre d'Edgar, le soir de l'Halloween, avec des enfants costumés dont une jeune fille déguisée en ange. Alors qu'il s'est réfugié dans un abribus après avoir pris la fuite devant l'hallucination de sa mère, l'ange vient à sa rencontre et lui donne un bonbon. Ensuite, il revient à la maison, prend un bain, s'assoupit (c'est probablement à ce moment qu'il se sodomise), constate qu'il y a beaucoup de sang dans la baignoire (mélange d'eau et de sang), et va se coucher dans son lit.

Je me rappelais la terreur dans laquelle me plongeaient, enfant, les films de vampires. Ces histoires lugubres m'avaient initié à l'existence du mal : des êtres habitaient la mort et s'emparaient des vivants pour les forcer à se comporter de façon abjecte. Le mal possédait plus de poids que le bien. Et comme les vampires suçaient le sang de leurs victimes alors qu'elles étaient endormies, j'imaginais que le mal entraînait en moi pendant mon sommeil, serpentant à l'intérieur de mes veines jusqu'à mon cœur où il s'enracinait. Dormir était la chose la plus dangereuse que je pouvais faire. Pourtant, au matin, je constatais que j'avais une fois de plus succombé au sommeil malgré ma vigilance d'enfant (p. 93).

Pour Edgar, le mal « existe », des « êtres *maléfiques* habitent la mort » et tirent les ficelles des vivants (comme le fait sa mère), et ce mal circule dans les veines... de plus, dormir est dangereux, car l'expression de ses pulsions perverses et malsaines, sa garde étant abaissée, est facilitée (comme le montrent ses nombreux rêves sadiques). Le texte lie également le Christ tremblayen, par le regard que porte Josiane Gravel sur le corps malade de Jean et qui le révèle à Edgar comme « créature de cauchemar », à ce mal, voire à cette puissance maléfique.

En insérant une figure d'ange aux côtés de celles de monstres (vampires, morts-vivants, fantômes), le texte joue de la thèse théologique controversée de la chute des anges qui en fait le véritable lieu de l'origine du mal : « Le mal s'introduit en tout premier lieu dans l'œuvre de Dieu non par le péché de l'homme, d'abord innocent, mais [par] le péché des

anges<sup>132</sup>. » Satan, chef des anges déchus qui se sont révoltés contre Dieu, est un être d'esprit qui, « à travers le monde corporel, [...] garde par nature un certain empire<sup>133</sup> ». Véritable « prince de ce monde » et de la mort, il tient l'humanité sous son esclavage depuis la faute adamique, depuis qu'il a trompé Ève sous l'apparence d'un serpent. Edgar, sans nommer Satan, objective également le mal suivant cette version théologique, et craint que cette puissance ne prenne possession de lui.

S'il existait un centre secret en chaque personne, lieu sacré et inatteignable pour les autres, Jean s'était emparé du mien, y avait planté sa croix. Je n'avais plus de volonté propre ; Jean et moi ne formions désormais qu'une seule personne, mais c'était lui qui donnait les ordres. [...] Je me surprénais à reconnaître dans ce Christ de viande, dans ce visage bouffi et mis à nu, le mal que j'avais introduit dans la maison, nourri et protégé, le mal que j'avais pris pour de la souffrance. [...] Jean était coupable de tout ce qu'on l'accusait (p. 156).

En fait, la croyance dans le péché des anges et dans ses dérivées (Satan, enfer) comme cause du péché originel, mal perçu comme une maladie génétique transmise dans l'acte sexuel, contredit l'Écriture. Comme l'explique Jean-Michel Maldamé, cette croyance est tenace, car elle a été sécularisée et se perpétue dans la culture comme en témoigne *Le Christ obèse* : il faut bien « distinguer entre ce qui est véritablement dit par la notion théologique et ce qui est porté dans la mentalité commune d'une culture post-chrétienne, voire anti-chrétienne<sup>134</sup> ». Dans une théologie respectueuse des Écritures, le péché d'Adam est affaire de liberté, il ne peut être imputé à une puissance satanique. Adam a librement rompu, par orgueil, le pacte qui le liait au Créateur. Et faire du Diable une figure si puissante est un non-sens dans la logique du monothéisme. Edgar, en considérant que « le mal possèd[e] plus de poids que le bien », crée, en quelque sorte, un nouveau Dieu.

L'amour salvateur et créateur, l'*agapè*<sup>135</sup>, lui étant inconnu, ne reconnaissant dans le Christ que sa dimension corporelle et pulsionnelle, Edgar n'acquiert jamais ce véritable

<sup>132</sup> Louis Richard, *op. cit.*, p. 217.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> Jean-Michel Maldamé, *op. cit.*, p. 223.

<sup>135</sup> « La caractéristique essentielle du christianisme, manifestée dans les écrits du Nouveau Testament, c'est sa conception propre de l'amour : elle s'y exprime par un vocable nouveau, le substantif *agapè*. Cet amour est don de soi à l'autre, don de celui qui *n'a pas* de celui qui *a*, qui



amour chrétien qui aurait pu faire barrage à ses pulsions, voire les sublimer. Prisonnier de son histoire familiale, de son amour incestueux et mortifère (« elle et moi formions un couple dangereux qui se faisait du mal en pensant se faire du bien (p. 50) »), Edgar, figure d'accomplissement, est condamné à répéter cette histoire, et ce, jusqu'à son paroxysme. Puisqu'il est fixé au premier temps de l'oralité, à l'objet maternel, Edgar est dans l'impossibilité de parvenir à l'état de sujet, son histoire va toujours dans le sens de la régression et renverse la vie dans la mort. Devenu en fait l'autre de son désir, c'est-à-dire sa mère qu'il a incorporée, il produit à son tour un fœtus fatal/un Christ obèse qui accomplira sa destinée :

Son obésité me fascinait comme si elle le libérait de l'humanité. Ses jambes devinrent si volumineuses qu'elles demeuraient écartées comme les pattes d'une grenouille. La graisse avala son cou, ses avant-bras. [...] Jean n'habitait plus la chambre, il était la chambre. Pour le sortir de la maison, il aurait fallu abattre le chêne devant la façade, détruire la fenêtre et une partie du mur, louer une grue. J'étais devenu une mère nourricière prisonnière de son monstrueux enfant (p. 158).

L'une détruisant l'autre, la maison maternelle emmure le fils comme le fœtus avale à son tour le ventre maternel (c'est-à-dire la chambre<sup>136</sup>). Un fœtus à l'expansion gargantuesque qui refuse d'entrer dans la vie, de naître, ou qui en est empêché, ne peut qu'entraîner la mort, métaphore de l'étreinte mortelle de l'inceste.

---

s'oublie et se sacrifie pour l'autre, amour de personne à personne, qui appelle et suscite la communion dans la réciprocité. Il faut se garder de naturaliser l'idée chrétienne de l'*agapè*, car elle est d'abord et essentiellement l'amour souverainement gratuit de Dieu pour l'homme, amour sans autre motif que lui-même, amour qui appelle l'homme à entrer en communion avec le Dieu Saint malgré l'abîme qui l'en sépare, malgré le péché qui l'y oppose. Amour qui crée communion avec celui qui y consent, car l'*agapè* n'est pas moins créatrice dans le pardon que dans la création. » *Ibid.*, p. 204.

<sup>136</sup> « La chambre plongée dans l'obscurité m'enfermait dans son mystère, me digérait dans son ventre (p. 89). »

## CONCLUSION

### DÉLIER LA PAROLE

L'histoire d'Edgar, personnage qui pourrait très bien être comparé à une espèce d'archétype tremblayen, révèle le danger de mort, d'anéantissement, d'un (non-)sujet pris dans l'ordre du pulsionnel (oral et anal). N'ayant que l'incorporation et la possession comme moyen d'emprise sur le monde extérieur, Edgar est dans l'impossibilité d'entrer en relation véritable avec l'autre, d'entrer dans la vie humaine de l'échange, de l'intersubjectivité. La voix narrative du *Christ obèse* démontre, par le flottement du *je* edgardien, cette parole empêchée, sans réel destinataire – à qui Edgar écrit-il? pourquoi le fait-il? –, dans un corps rivé aux premiers temps de son histoire, à l'infantile. Un *je* fragilisé par cette fixation au pulsionnel, un *je* mutable et transformable, qui peine à se situer temporellement, conséquence d'un non-avènement du sujet, et qui est tantôt envahi par la mère, tantôt envahi par Jean. Survient alors la dépossession, la déperdition de soi, quand ce qui avale se laisse avaler.

Le motif de la dévoration qui insiste dans l'œuvre de Tremblay (*Le Déclat du destin*, *The Dragonfly of Chicoutimi*, *L'enfant matière*) renvoie au désir d'incorporer la mère et/ou rappelle cette découverte du monde par la bouche, la jouissance première de la tétée<sup>137</sup>. Les relations incestueuses de Gaston Talbot et d'Edgar, qui découlent de cette pulsion orale, mènent au matricide fantasmé ou réel : manger la mère, « from head to toes », sous la forme d'un « chocolate cake » ou d'un pâté au poulet et légumes, tuer la mère, l'éborgner, conserver

---

<sup>137</sup> « C'est en mangeant un éclair au chocolat/que cette affreuse réalité prit contact/avec moi/à l'instant même où j'engouffrais insouciant/cette merveille de pâtisserie/le DÉCLAT DU DESTIN se fit entendre/et ma vie/bascula dans le cauchemar/l'éclair au chocolat était frais/froufroulait de crème/c'était une véritable douceur/j'en avais la bouche saturée/quand je croquai du/dur/ce fut une surprise détestable/que de rencontrer dans cette mollesse/un caillot qui laissait présager/le pire » (DD, p. 19) Cette scène, par laquelle commence *Le Déclat du destin*, où Léo engouffre une pâtisserie, exemplifie l'intrication de la jouissance avec l'incorporation. La bouche de Léo est pleine d'un objet mou (représentant du sein? du moins, il s'agit de la reviviscence d'un agréable souvenir y étant lié); Léo jouit de faire un avec l'objet de son plaisir. Mais cette douce réalité vire au cauchemar (comme celle d'Edgar après l'incorporation de sa mère) : son corps se morcelle et lui échappe.

un œil sur une assiette dans le frigo, comme une invitation à le dévorer... Il y a donc, dans cette œuvre, une mise en fiction de la problématique de l'inceste qui, elle, reste indissociable de la nourriture, de l'acte de manger et, dans *Le Christ obèse*, de l'Eucharistie. J'ai montré comment ce dogme chrétien, objet de fantasme chez Edgar, et littéraire chez Larry Tremblay, s'articule, se déploie dans le texte. Inévitablement, il ressort de cette mise en mouvement, qui questionne et retourne le dogme, du sens.

Le texte de Larry Tremblay lie la manducation au premier interdit, c'est-à-dire à l'inceste, interdit transgressé par Edgar qui incorpore sa mère dans un délire cannibalique qui emprunte au dogme de l'Eucharistie et de la Transsubstantiation. La dimension théologique du roman ouvre donc la voie à l'intertextualité biblique. En effet, la première loi, la première interdiction divine, n'est-elle pas liée à l'acte de manger? Dans la Genèse, Dieu interdit à l'homme de manger le fruit de l'arbre de la connaissance. La psychanalyste Marie Balmory donne une interprétation du péché d'Adam qui associe cet interdit avec l'incorporation/destruction de l'autre :

Manger de cet arbre, le seul à être interdit par le divin, c'est perdre une connaissance, la connaissance bonne de l'autre qui ne peut se faire qu'en l'écouter comme autre et non en le faisant devenir moi. C'est en connaissant l'autre comme objet que je puis l'entendre. Donc, ne pas manger, lorsqu'il s'agit d'un sujet, c'est la seule façon de le bien connaître, puisque c'est la seule façon de ne pas le détruire, de ne pas le dédifférencier de soi<sup>138</sup>.

Comme l'explique Jean-Michel Maldamé, « la racine de la faute d'Adam est d'avoir voulu prendre par lui-même cette dignité [c'est-à-dire d'être à l'image et à la ressemblance de Dieu] au lieu de la recevoir<sup>139</sup> »; c'est avoir voulu, par orgueil, en incorporant le fruit de l'arbre interdit, se faire l'égal du Créateur en connaissance et ainsi court-circuiter le projet divin.

Le personnage de Martha, dans *Leçon d'anatomie*, vit une relation maritale avec Pierre sous le mode de l'incorporation et répète en quelque sorte la faute adamique. Son cancer du sein (objet symbolique lié à la pulsion orale, faut-il le rappeler) représente l'altérité qui l'envahit; la mort en elle ; « Mon amour pour Pierre/a été un meurtre/le mien (LA,

<sup>138</sup> Marie Balmory, *Abel ou la Traversée de l'Éden*, Paris, Grasset, 1999, p. 190.

<sup>139</sup> Jean-Michel Maldamé, *op. cit.*, p. 149.

p. 11) ». « On ne naît pas nécessairement le jour de sa naissance. » écrit Larry Tremblay en avant-propos de sa pièce. Pour naître, voire ressusciter, en tant que véritable sujet, Martha doit purger son corps malade. La scientifique qu'elle est objective son rapport malsain à l'autre et à elle-même, dissèque symboliquement son mari, parle d'elle à la troisième personne : « Voilà/je suis là/devant vous/vivante/Nous avons/ici Pierre/et là Martha/entre les deux/l'espace (LA, p. 46) ». Nous assistons, dans cette pièce, à l'avènement d'un *je* véritable, au surgissement d'une parole vraie, qui ne peut survenir que dans « l'espace », hors de soi essentiel de l'intersubjectivité.

Françoise Dolto, de son point de vue psychanalytique, fait surgir des Évangiles un sens jusque-là méconnu de l'enseignement du Christ : « je découvre que Jésus enseigne le désir et y entraîne<sup>140</sup> ». Le désir, explique Gérard Séverin dans sa préface au deuxième tome de ses entretiens avec Dolto, « c'est l'élan vers l'indescriptible qui est toujours hors de portée, qui est toujours manquant... Il nous fait vivre dans l'inachèvement et la contradiction<sup>141</sup>. » La mort et la résurrection du Christ renvoient à la réalité du manque qui marque le désir, manque qui pousse le sujet à parler, à désirer, bref, à vivre :

La mort du fœtus quand naît le bébé. La mort chez l'enfant qui, croyant que son père et sa mère font les lois du ciel et de la terre, s'aperçoit qu'ils ne sont pas tout-puissants! [...] Nous continuons de vivre en reconstruisant perpétuellement sur des deuils, sur des morts, sur des séparations qui nous éprouvent très profondément. Nous renaissions à notre désir après avoir laissé à chacun de nos plaisirs, à chacun de nos essais, un peu de nous-mêmes, de notre espoir ou de nos illusions. Et pourtant, notre espoir renaît et notre désir nous habite toujours, et chante à nouveau son appel si nous restons en bonne santé<sup>142</sup> !

Le corps malade et névrotique d'Edgar aspire à combler le manque essentiel au désir. Il confond le désir avec le plaisir de la souffrance, avec l'assouvissement de l'angoisse. Pas mieux que mort, figé dans un corps soumis à l'infantile, il ne peut advenir à une nouvelle vie : celle du sujet ayant renoncé à être le phallus manquant de la mère.

---

<sup>140</sup> Françoise Dolto et Gérard Séverin, *L'Évangile au risque de la psychanalyse. Tome I, op. cit.*, p. 15.

<sup>141</sup> Id., *L'Évangile au risque de la psychanalyse. Tome II, op. cit.*, p. 10.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 159.

Jean, son double christique, qu'il a attaché et enchaîné au lit de la mère lui renvoie donc l'image de son propre asservissement. Car, dans ce texte, il n'est question que d'images (fascination devant les images de corps morcelés et transpercés), de jeux de miroirs (Jean et Edgard qui deviennent à la fois la mère et l'enfant) et d'identifications (à la mère, au corps christique, à la souffrance); du moi edgardien et de son obésité qui entrave la naissance du sujet. Prisonnier de son histoire, de sa vision du monde binaire (pur/impur), Edgar ne voit que le mal, la souillure, dans l'homme. À la façon d'une théologie (le créationnisme par exemple) qui fixe les dogmes, qui en arrête le mouvement, Edgar n'a qu'une seule lecture du monde...

Ce que veut le signifié est simple, c'est qu'on le prenne pour le nécessaire, l'unique sens de son signifiant. D'où la souffrance, l'angoisse consciente éprouvée par ceux qui sont ses porte-parole face à la manifeste volonté, croient-ils, de ces « autres » dont les opinions particulières donnent au signifiant eunuque un sens « aberrant » : les orthodoxes quant à son application aux seuls moines et évêques, les réformés quant à la totalité de ses applications. Dessous il y a le fantasme inconscient, qui mène le bal<sup>143</sup>.

La vision d'Edgar déroge à l'ordre symbolique du langage, à la logique du signifiant, par essence polysémique et autonome par rapport à la signification (c'est-à-dire qu'il prend un nouveau sens à partir de l'histoire du sujet).

Le texte de Larry Tremblay dévoile cette logique, mais elle échappe à la compréhension de son personnage : le signifiant *sac-poubelle* représente le cancer de la mère qui, lui, renvoie à la scène primitive (au péché originel), au désir sexuel, à la violence du sexe et du père, etc.; je l'ai montrée à partir du *Notre Père* et du *sang* rédempteur. Les dogmes chrétiens de l'Incarnation, de l'Eucharistie, de la Rédemption sont réinterprétés par l'histoire d'Edgar qui en falsifie le sens, le déplace : l'ambivalence s'inscrit au sein de la pureté et de la souillure; les opposés s'attirent et se confondent (le syntagme Christ obèse, le bien/le mal, la masculinité/la féminité, renversement de l'ordre familial)... Les certitudes d'Edgar sont donc ébranlées, lui qui voulait être le Sauveur s'avère un assassin, un agresseur, comme les quatre cavaliers de l'Apocalypse rencontrés au cimetière. Une vision du monde s'écroule devant la complexité du réel, Edgar abdique : « Je ne pouvais plus être délivré. Trop tard (p. 160). »

---

<sup>143</sup> Jean Forest, *Bible et psychanalyse sœurs ennemies?*, Montréal, Tryptique, coll. « Controverses », 1999, p. 60.

En problématisant la pureté et la souillure, *Le Christ obèse* poursuit, en réalité, un deuxième temps de l'œuvre tremblayenne enclenché par le récit « La hache ». Jamais, avant ce récit, ne s'était affirmé avec autant de clarté ce motif. (*Cantate de guerre* et *L'orangerie*, des écrits subséquents, vont également le reprendre.) « Le poète assis [double du narrateur et professeur de littérature] était entré en guerre. Contre la souillure qu'il avait accumulée en lui. [...] Tu es l'ange né des entrailles du poète : l'ange exterminateur [il s'agit du jeune étudiant, un skinhead]. Qui méprise la vie. Comme moi je l'ai méprisée. Parce que la vie est impure. C'est un lieu abject où la pensée se dégrade (H, p. 45 et 59). » La pureté est donc affaire de discours, c'est une pensée sans compromis, sans souillure, qui se fabrique dans l'isolement et a été couchée par le narrateur dans un poème intitulé « La chambre de pensée », une chambre/« prison (H, p. 29) » propre et rangée, loin des autres qui pourraient la contaminer. Mais le professeur réalise le non-sens de son isolement, de son rejet de l'intersubjectivité. « Et je te dis que le mal, c'est la pureté avec sa hache. Parce que la pureté n'a jamais appris à dire oui ou non, elle ne connaît pas la jouissance de pouvoir choisir, elle ne fait qu'assassiner ce qu'elle croit ne pas être pour elle (H, p. 61-62). » Même renversement, même constat d'échec : le professeur, comme Edgar, prend l'exacte mesure de sa dérive purificatrice, lui qui applaudissait le discours scientifique qui rend possible la mise à mort de centaine de milliers de vaches malades afin qu'elles ne transmettent pas leur maladie à l'homme : « Je pensais à la concertation internationale, mondiale même, oui, mondiale, à la concertation mondiale nécessaire à la réussite de cette opération de sauvetage. J'étais empli de fierté devant l'efficacité de la communication humaine dans le domaine de la destruction organisée (H, p. 12-13). »

À partir de « La hache », nous voyons les personnages tremblayens se débattre avec un discours qu'ils doivent léguer et qu'ils ont reçu en héritage : le professeur de littérature (figure paternelle) se sent lié (le texte joue d'ambiguïté entre amour homosexuel et paternel) à son jeune étudiant skinhead, il est prêt à se sacrifier pour « fracasser » ces idées pures qui le perdent<sup>144</sup>; le père-soldat de *Cantate de guerre* lègue un discours de haine à son fils qui le

---

<sup>144</sup> « Tuer pour une idée, voilà de quoi ton silence est plein. Non, je ne suis pas venu t'aider à faire ce que tu veux faire. Non. Je suis venu te défier de le faire... Je suis ton miroir. À toi de le fracasser si tu crois qu'une idée est un chemin et qu'il faut le suivre jusqu'au bout. Je suis prêt à

balbutie<sup>145</sup>, qui se débat avec ce langage, et qui, finalement, le transfigure et le tourne vers le père pour se libérer de son étreinte<sup>146</sup>; tandis qu'Edgar intègre le discours biblique de la mère... Des personnages sont jetés (le fils de *Cantate de guerre*, les frères jumeaux Amed et Aziz de *L'orangerie*<sup>147</sup>, Edgar), mis au monde dans un discours qui leur préexiste et les façonne : Edgar, lui, s'y perd, ne parvient pas à le dépasser; il ne fait que le répéter.

Ce discours de l'autre, ce n'est pas le discours de l'autre abstrait, de l'autre dans la dyade, de mon correspondant, ni même simplement de mon esclave, c'est le discours du circuit dans lequel je suis intégré. J'en suis un des chaînons. C'est le discours de mon père par exemple, en tant que mon père a fait des fautes que je suis absolument condamné à reproduire – c'est ce qu'on appelle super-ego [surmoi]. Je suis condamné à les reproduire parce qu'il faut que je reprenne le discours qu'il m'a légué, non pas simplement parce que je suis son fils, mais parce qu'on n'arrête pas la chaîne du discours, et que je suis justement chargé de le transmettre dans sa forme aberrante à quelqu'un d'autre. J'ai à poser à quelqu'un d'autre le problème d'une situation vitale où il y a toutes les chances qu'il achoppe également, de telle sorte que ce discours fait un petit circuit où se trouvent pris toute une famille, toute une coterie, tout un camp, toute une nation ou la moitié du globe. Forme circulaire d'une parole qui est juste à la limite du sens et du non-sens, qui est problématique<sup>148</sup>.

Ainsi, ce deuxième temps de l'œuvre de Larry Tremblay questionne le rapport du sujet à sa dette symbolique (don du langage, d'un discours, d'une vision du monde), à sa filiation, et à ses effets pervers quand le langage à transmettre a une forme aberrante.

Du coup, le don du langage inscrit l'enfant dans une chaîne signifiante, enfant qui, pour advenir en tant que sujet, doit « renoncer à la jouissance de ce qui à la lettre fait le

---

disparaître dans ton regard. Regarde, je pose ta hache ici. Et moi... Moi, je cesse de courir (H, p. 63-34). »

<sup>145</sup> Le fils : « Mot sale. Mot putain. Mot malade. Mot malsain. Virulence. Fracas. Grogne. Mot sang. Mot fièvre. Mot sueur. Mot peur. Mot croc. Mot hargne. Chiure. Marécage. Pourriture. Mot sale. Mot putain. Mot malade. Mot sale. Mot putain. Mot croc. Fracas. Grogne. Fracas. Fracas. Fracas (CG, p. 11). »

<sup>146</sup> Le fils à son père : « Dommage que tu ne sois pas avec moi. Je te dirais : arrache, salaud, l'empreinte de ta main sur ma tête d'enfant (CG, p. 49). »

<sup>147</sup> Il s'agit également d'un discours religieux, celui de l'islamisme, porté par d'autres figures paternelles (des djihadistes) auxquelles le père réel se soumet.

<sup>148</sup> Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978, p. 127.

support<sup>149</sup> ». Edgar vit avec sa mère un rapport de dominant à dominé, de maître à esclave, comme Pierre Gagnon-Connally et Gaston Talbot. Les corps des personnages tremblayens qui absorbent l'autre (de leur désir) deviennent les dépositaires, voire les émetteurs, de cette parole autre, telle une simple caisse de résonance : le cas de Gaston Talbot est flagrant, lui, qui au sortir de son aphasie ne s'exprime plus qu'en anglais, la langue de Pierre Gagnon-Connally dont il a fracassé la tête « on the rocks of the river rivière aux Roches ». De même dans *Le ventriloque*, la parole « se dérobe » du corps pour s'enraciner dans un autre<sup>150</sup>. Nous avons vu que pour Edgar, la parole de la mère, les lectures bibliques, mais surtout le récit de la nuit de noces, ont des incidences réelles : tout son rapport au pulsionnel et au fantasme y est lié; oralité et analité.

Dans *Le Christ obèse*, le corps christique et l'interprétation théologique analysent le rapport familial et incestueux d'Edgar tout en questionnant indirectement l'héritage catholique au Québec, son rapport au passé et à l'histoire. Comme la majorité des Québécois, Edgar a coupé toute relation avec les institutions religieuses et catholiques et tente de faire taire cette mémoire et de la reléguer à de simples symboles. Mais, malgré la charge subversive assumée de ce roman (corps christique, homosexualité, sadisme, sodomie), l'imaginaire christique y refait surface et donne l'impression d'être déphasé. Retour du refoulé, peut-être... ou simple volonté d'en finir? Curieusement, la subversion manifeste de cet héritage catholique laisse perplexe. Le déplacement opéré par Larry Tremblay des signifiants christiques aux corps meurtriers d'Edgar et de Jean en renverse-t-il réellement le sens? ou plutôt, en les mettant en mouvement, leur redonne-t-il vie? Car le rapport d'Edgar au Christ, à sa seule réalité charnelle et pulsionnelle revisite de nombreux dogmes (l'Incarnation, l'Eucharistie, l'Immaculée Conception, le Pêché originel, la Rédemption).

---

<sup>149</sup> Cyril Veken, « Dette symbolique », dans Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Larousse, 2009, p. 161.

<sup>150</sup> « Le ventriloque, dans la pièce de Larry Tremblay, sème son inquiétante voix du ventre dans plusieurs personnages qu'il anime – auxquels il donne une âme. Si la dramaturgie de Tremblay appelle un commentaire sur le corps, qu'elle interroge, thématise, représente, morcelle, elle invite en parallèle à réfléchir au "sonore" que constitue la voix, cette production du corps qui cependant, immatérielle, s'en échappe, se projette vers l'extériorité, se dérobe du sujet parlant. » Hélène Jacques, « La voix de la création : dans le ventre du ventriloque », dans *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Montréal, Lansman, 2008, p. 15.



Comme si, par l'exemple négatif et erratique d'Edgar, le texte nous invitait, comme de nombreux théologiens (Beauchamp, Maldamé), philosophe (Ricoeur) et psychanalystes (Dolto, Balmary), à relire les textes canoniques, à sortir des ornières de certaines idées toutes faites, à redonner du souffle à la lettre.

Edgar situe l'origine du mal et de l'impureté dans le sexe. La mère, souillée à la fois par l'acte de procréation et par ses propres désirs, contamine l'enfant et lui lègue cette tare héréditaire : voilà l'humanité condamnée par essence, sa nature charnelle étant *de facto* mauvaise. La contagion joue par ailleurs, comme je l'ai démontrée, un rôle important; la souillure de la mère est déplacée sur l'ensemble de la maison/matrice; Jean, pour Edgar, est un enfant pur né sans acte charnel, mais, puisqu'il repose dans la chambre/ventre, il est infecté par le « virus ». Le texte de Larry Tremblay, en mettant l'accent sur la nature mauvaise de l'homme, être de chair condamné à se reproduire pour prolonger l'espèce, reprend l'imaginaire du dogme du Péché originel dans ses dérives les plus drastiques. Il n'y a qu'à lire cet extrait d'une lettre de Bossuet à sa s ur pour rappeler comment l' glise catholique s'est empêtrée dans une vision pessimiste de l'homme et de la chair.

Nous sommes devenus une race maudite, enfants malheureux, et coupables, d'un père malheureux de qui Dieu a retiré la grâce qu'il voulait transmettre à tous les hommes [...]. Souillés dès notre naissance, et conçus dans l'iniquité, conçus parmi les ardeurs d'une concupiscence brutale, dans la révolte des sens, et dans l'extinction de la raison, nous devons combattre jusqu'à la mort le mal que nous avons contracté en naissant<sup>151</sup>.

Edgar perpétue donc cette mémoire qui réinterprète le sens de la notion de péché originel telle que conçue par saint Augustin. Comme le rappelle Jean-Michel Maldamé, l'augustinisme s'est construit contre le manichéisme qui était en vogue au IV  siècle : « Pour la philosophie manichéenne, la matière est la source du mal. Augustin s'oppose à cette vision des choses, puisque la création est bonne<sup>152</sup>. » Il n'y a pas, dans la notion de péché originel d'Augustin, une idée de transmission biologique ou d'une nature mauvaise inhérente à l'homme, car cela serait nier que le péché est affaire de responsabilité et de « liberté

<sup>151</sup> Jacques-Bénigne Bossuet cité par Jean-Michel Maldamé, *op. cit.*, p. 95.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 35.

humaine » : et il s'agit du principal sujet d'Augustin, souligne Maldamé<sup>153</sup>. Par contre, la concupiscence est un thème augustinien; elle n'est pas la cause, mais un effet de la transgression libre et responsable de l'interdit. Ainsi, la transmission du péché, du mal, comme une maladie transmise génétiquement dans l'acte de procréation travestit la pensée augustinienne et les Écritures – en effet, il n'est jamais question de péché originel dans la Bible, il s'agit d'une interprétation de la Genèse. Cette haine du sexe, présente dans certains discours de l'Église (Bossuet) et enracinée dans l'imaginaire laïc (dont *Le Christ obèse* fait foi), fausse donc la question du mal, du lien qui unit les hommes entre eux et de la Rédemption.

Le roman de Larry Tremblay démontre bien, par la négative, le non-sens du manichéisme, dont Edgar est le porte-parole. Des théologiens contemporains comme Beauchamp, Maldamé (spécialiste des relations entre culture scientifique et culture théologique), des psychanalystes qui poursuivent et questionnent l'hypothèse de Freud sur la religion (*L'avenir d'une illusion*) telles Dolto et Balmory, comme l'a d'ailleurs fait Lacan auparavant (voir *Le triomphe de la religion* précédé de *Discours aux catholiques*, *Des Noms-du-Père*, etc.), tous ont en commun de relire les textes bibliques. En fait, il s'agit de lire et de relire la Bible à partir des avancées scientifiques d'aujourd'hui tant linguistique (ce qui inclut le retour à l'hébreu, car les nombreuses traductions de la Thora ont souvent trahi le sens de la langue d'origine), psychanalytique, philosophique, qu'anthropologique... Je situe le roman de Larry Tremblay dans cette tradition, et ce, malgré lui (l'auteur affirme dans l'entretien télévisé – que j'ai déjà mentionné – ne pas avoir écrit un livre de « théologie »), car *Le Christ obèse* met à mal l'idée de sauver l'homme de sa maladie, de sa tare originelle. En réinterprétant les signifiants du corps christique, le texte sort, en quelque sorte, la théologie de l'Église. Elle ne sert plus les intérêts d'un pouvoir autoritaire, mais bien celui de la fiction (voire du dialogue, de l'intersubjectivité). Le roman s'engage donc dans un rapport de dialogue avec la théologie. Une position qui respecte davantage l'esprit de la lettre, et ce, malgré sa charge subversive, voire irrévérencieuse. Le péché originel, selon Maldamé, est rupture libre avec l'alliance de Dieu et barre la route à l'arbre de vie, mais partiellement, car

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 36.

« la situation n'est pas sans issue : il y a une perspective de salut grâce à la descendance à venir<sup>154</sup> ». Le Christ, Messie et Nouvel Adam, est celui qui ouvre la voie, qui écrase la tête du serpent<sup>155</sup>, qui remet en marche l'humanité vers l'arbre de vie. Le sens du sacrifice, pour Balmory, que ce soit celui du Christ, d'Abraham, est la « destruction symbolique de l'enveloppe qui enserre l'être – comme autrefois la matrice – placenta verbal; voilà l'agneau sacrifié au dieu d'Israël. Est-il le seul dieu connu qui soit lui-même assez Parole pour appeler justement à sortir de ce qui empêche de parler<sup>156</sup>? » Edgar est un Christ empêché, pris dans le corps et la chair maternel, qui est avalé par l'autre qui le possède : « [Ma mère] me rétorquait que s'il y avait dans cette maison quelque chose qui se détraquait, c'était bien ma tête et les réflexions qu'elle produisait (p. 22). » Puisqu'il n'est pas délié de la mère et de la violence du père qu'il répète, la cellule familiale l'enferme et le voue à l'anéantissement. En effet, les paroles de la mère découragent le fils à prendre son envol, le rivent à son propre néant; Edgar veut être le Christ, souffrir comme lui, pour plaire à sa mère. La rédemption edgardienne ne renverse donc pas le sens de la mort, car elle demeure sans espoir : la rédemption christique, elle, appelle le désir vivifiant, l'esprit, le souffle, à « naître d'en haut », « de la bouche, « cet autre lieu d'entrée et de sortie » c'est-à-dire « ce qui naît d'en haut, de la parole et à la parole, est esprit »<sup>157</sup>. Une mort est nécessaire à cette naissance, une mort choisie librement, celle de l'ancienne vie, celle de l'enfant Edgar objet du discours de la mère et du père, pour qu'enfin

---

<sup>154</sup> « Le récit de la faute se conclut sur la mention du “chemin de l'arbre de vie” (*derek ietz ha-hayyim*). Le chemin est fermé. Le texte s'arrête sur la fermeture : l'homme est soumis est à la mort. [...] la situation n'est pas sans issue ; il y a une perspective de salut grâce à la descendance à venir. Comme en hébreu le mot traduit par “descendance” est un masculin, on a lu une annonce du Messie dans le texte dit au serpent : “Le descendant de la femme t'écrasera la tête” (Gn 3, 15). Cette remarque souligne le fait que le texte est placé en tête du livre, comme une introduction à une histoire dont le sage sait qu'elle est orientée vers le salut par le Messie. » Jean-Michel Maldamé, *op. cit.*, p. 146-147.

<sup>155</sup> « Le recours au symbole permet de donner une interprétation du serpent. Le serpent n'est pas un animal qui parle ; il n'est pas le diable des religions dualistes. Il est la part de l'homme à la source de la tentation. P. Ricoeur lit dans l'épître de Jacques : “Que personne, lorsqu'il est tenté, ne dise : c'est Dieu qui me tente; car Dieu ne peut être tenté par aucun mal et lui-même ne tente personne. Mais chacun est tenté quand il est attiré et amorcé par sa propre convoitise” (Jc 1, 13-14). Le serpent c'est donc l'aspect de passivité de la tentation. » *Ibid.*, p. 287-288.

<sup>156</sup> Marie Balmory, *Le Sacrifice interdit. Freud et la Bible*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 1986, p. 263-264.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 267.

il se révèle en tant que sujet, qu'il fasse entendre un *je* véritable; une mort/sortie salvatrice de l'infantile.

## BIBLIOGRAPHIE

### ÉCRITS DE LARRY TREMBLAY CITÉS DANS CE MÉMOIRE

#### THÉÂTRE

TREMBLAY, Larry, *Le Déclat du destin*, Montréal, Leméac, 1989, 73 p.

———, *Leçon d'anatomie*, Montréal, Lansman, 2003, 45 p.

———, *The Dragongly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « théâtre », 2005 [1995], 204 p.

———, *Ogre. Cornemuse*, Montréal, Lansman, 1997, 66 p.

———, *Le ventriloque*, Montréal, Lansman, 2004, 46 p.

———, *Le problème avec moi*, Montréal, Lansman, 2007, 33 p.

———, *Cantate de guerre*, Montréal, Lansman, 2011, 51 p.

———, *L'enfant matière*, Montréal, Lansman, 2012, 44 p.

#### PROSE

———, « La hache », dans *Piercing*, Paris, Gallimard, 2006, p. 8-64.

———, *Le Christ obèse*, Montréal, Alto, 2012, 159 p.

———, *L'orangerie*, Montréal, Alto, 2013, 159 p.

#### ESSAIS/ENTRETIENS

——— et Lynda Burgoyne, « Les mots... sous la surface de la peau », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, décembre 1992, p. 8-12.

———, *Le Crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, 1993, 135 p.

———, « Écrire du théâtre avec de la matière », dans *Le Corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Gilbert David (dir.), Montréal, Lansman, 2008, p. 131-138.

MILL, Jessie, Laurent Lalanne et Larry Tremblay, *The Dragonfly of Bombay. Entretien sur le kathakali*, Montréal, Lansman, 2011, 47 p.

#### CRITIQUE DE L'ŒUVRE DE LARRY TREMBLAY

BOUCHET, Pauline, « La dramaturgie des “flous” : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 47, 2010, p. 69-83.

BOVET, Jeanne, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », dans *Études françaises*, 2007, Vol. 43, (1), p. 43-62.

DAVID, Gilbert (dir.), *Le Corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Montréal, Lansman, 2008, 155 p.

GÉLINAS, Adeline, « Le corps du langage », préface à Larry Tremblay, *Le Déclat du destin*, Montréal, Leméac, 1989, p. 7-13.

GENDRON, Adeline, « Larry Tremblay : du corps en moins du corps en plus », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 127, (2), 2008, p. 124-128.

GODIN, Diane, « Le dragon, l'ogre et le génie. Considérations sur l'œuvre de Larry Tremblay », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 87, juin 1998, p. 129-163.

GODIN, Jean Cléo, « Qu'est-ce qu'un Dragonfly? », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, mars 1996, p. 90-95.

GUAY, Hervé, « Détours dans Téléroman de Larry Tremblay : Fantômes, enfance et rêves », dans *Voix et Images*, Vol. 39, (1), 2013, p. 59-72.

HUGLO, Marie-Pascale et Kimberley Leppik, « Narrativités minimalistes contemporaines », dans *Voix et Images*, 2010, Vol. 36, (1), p. 27-44.

JUBINVILLE, Yves (dir.), « Dossier critique », dans Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes Rouges, coll. « Théâtre », 2005, p. 61-202.

———, « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines », dans *Études françaises*, vol. 43, n° 1, 2007, p. 101-119.

———, « Portrait de l'auteur dramatique en mutant », dans *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, (102), 2009, p. 67-78.

LESAGE, Marie-Christine et Adeline Gagnon, « Récit de vie et soliloque dans *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay », dans *La narrativité contemporaine au Québec – Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, 2004, p. 171-197.

MORISSET, Micheline, « Quand le Verbe s'initialise », dans *Tangence*, n° 37, 1992, p. 101-105.

MOSS, Jane, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », dans *L'annuaire théâtral*, n° 21, 1997, p. 62-83.

PRZYCHODZEN, Janusz et Vijaya Rao, « Écrire l'Inde au Québec : Mythes et réalités de l'Ailleurs », dans *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 31, 2005, p. 129-163.

TURP, Gilbert, « Écrire pour le corps », dans *L'annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 161-171.

#### Mémoire de maîtrise

BACQUET, Hélène, « Le chant des muets : Mémoire, parole et mélodie dans *Le petit Kochel* de Normand Chaurette, le *Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis et *Les mains bleues* de Larry Tremblay suivi du texte dramatique *Chanson de toile* », mémoire de maîtrise, École supérieure de théâtre, Université du Québec à Montréal, 2007, 97 f.

#### Thèse de doctorat

LATOUR, Mylène, « Corps fictif et vectorisation de la signifiante dans les monodrames de Larry Tremblay, Robert Lepage et Pol Pelletier : vers une poétique de la dramaturgie de l'acteur au Québec », thèse de doctorat, Études françaises, Université de Montréal, 2005, 149 f.

## CORPUS THÉORIQUE

BALMARY, Marie, *Abel ou la Traversée de l'Éden*, Paris, Grasset, 1999, 364 p.

———, *Le Sacrifice interdit. Freud et la Bible*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 1986, 345 p.

BEAUCHAMP, Paul, *L'un et l'autre Testament. 1. Essai de lecture*, Paris, Seuil, 1976, 319 p.

———, *L'un et l'autre Testament. 2. Accomplir les écritures*, Paris, Seuil, 1990, 445 p.

BENVENISTE, Émile, *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, 356 p.

BOESPFLUG, François, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Montrouge, Bayard, 2011, 523 p.

BRETON, Stanislas, *Le Verbe et la Croix*, Paris, Mame-Desclée, coll. « Jésus et Jésus-Christ », 2010, 217 p.

CERBELAUD, Dominique, *Marie un parcours dogmatique*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Cogitatio fidei », 2003, 364 p.

CHEMAMA, Roland et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Larousse, 2009, 602 p.

DARRIULAT, Jacques, *Sébastien le renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento*, Paris, Lagune, 1998, 253 p.

DELUMEAU, Jean et Gérard Billon, *Jésus et sa Passion*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, 159 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Disparates sur la voracité », dans *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 169-184.

———, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 1995, 446 p.

DOLTO, Françoise et Gérard Séverin, *L'Évangile au risque de la psychanalyse. Tome I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, 174 p.



- , *L'Évangile au risque de la psychanalyse. Tome II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, 181 p.
- FEUERBACH, Ludwig, *L'essence du christianisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1843], 527 p.
- FOREST, Jean, *Bible et psychanalyse sœurs ennemies?*, Montréal, Tryptique, coll. « Controverses », 1999, 209 p.
- FREUD, Sigmund, « Actions compulsives et exercices religieux », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973 [1907], p. 133-142.
- , *Dora. Fragments d'une analyse d'hystérie*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010 [1905], 227 p.
- , « Le problème économique du masochisme », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973 [1924], p. 287-297.
- , *L'Homme aux loups*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1990 [1918], 122 p.
- , « L'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/ Essais », 1985 [1919], p. 209-263.
- , *L'interprétation du rêve*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2010 [1900], 697 p.
- , « Psychologie des foules et analyse du Moi », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1981 [1921], p. 129-242.
- , « Pulsions et destins des pulsions », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1968 [1915], p. 11-43.
- , *Totem et tabou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 [1913], 351 p.
- , *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 [1905], 211 p.
- GOOSENS, Werner, *L'Église corps du Christ*, Paris, J. Lecoffre, 1949, 110 p.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1980, 247 p.
- LACAN, Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978, 448 p.

- LIEBAERT, Jacques, *L'Incarnation. I. Des origines au concile de Chalcédoine*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1966, 227 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2012, 358 p.
- MALDAMÉ, Jean-Michel, *Le péché originel. Foi chrétienne, mythe et métaphysique*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Cogitatio fidei », 2008, 349 p.
- NEUNHEUSER, Burkhard, *L'Eucharistie. Au Moyen Age et à l'époque moderne*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1966, 149 p.
- RICHARD, Louis, *Le Mystère de la Rédemption*, Tournai, Desclée de Brouwer, coll. « Bibliothèque de Théologie », 1959, 296 p.
- SARTRE, Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947 [1939], p. 29-32.